ISTORIA FILMULUI ROMÂNESC 1897 - 2000

Călin Căliman

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE

Am văzut cu Călin Căliman multe, multe filme românești,
ne-am luat de cap pentru nu știu câte,
am râs împreună la atâtea și atâtea prostii,
am tremurat pentru soarta celor hărăzite,
mai presus de toate ne-am găsit împreună în ideea aceea
a lui Perpessicius: „în orice naufragiu, creatorul trebuie
să caute o perlă" –
încât pot scrie că am suficiente motive pentru ca Istoria lui
să fie binevenită în Cinemateca mea personală.

RADU COSAȘU

ISBN 973-577-269-8

CĂLIN CĂLIMAN

ISTORIA FILMULUI ROMÂNESC (1897–2000)

ISTORIILE SECOLULUI XX

Coordonatorul colecției: DANIEL CRISTEA-ENACHE

Coperta: DONE STAN

CARTE EDITATĂ CU SPRIJINUL MINISTERULUI CULTURII

© EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
Aleea Alexandru, nr. 38, sectorul 1
71273 București
ROMÂNIA
Tel.: 230.25.43
Fax: 230.75.59
Email = fcr@algoritma.ro

ISBN 973–577–269–8

CĂLIN CĂLIMAN

ISTORIA FILMULUI ROMÂNESC
(1897–2000)

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
BUCUREȘTI • 2000

CUPRINS

Argument 9

ÎNCEPUTURILE CINEMATOGRAFIEI NAȚIONALE (1897–1916) 11

„Minunea secolului" la București 13
Paul Menu și primele „vederi românești" 16
Experimentele doctorului Gheorghe Marinescu 18
Întoarcerea cinematografului 21
„Independența României" 26
„Filmul de Artă Leon M. Popescu" 30
Filmele de peste munți 36

BILANȚUL FILMULUI PRESONOR (1917–1930) 39

Facsimile cinematografice „îmbătrânite de vreme" 41
Păcală și Haplea: primele personaje animate 45
Al doilea început al filmului românesc 50
Jean Georgescu și Jean Mihail în anii '20 61
Cinematograful și intelectualitatea 68

CINEMATOGRAFUL SONOR PÂNĂ LA NAȚIONALIZARE (1931–1948) 75

Primele filme vorbite 77
Filmul și cercetarea sociologică 85
Paul Călinescu și „Țara Moților" 87
Comedia, această „rara avis"... 93
Revenirea lui Ion Șahighian 99
Cineaști români pe meridianele lumii 102
Din nou, ora coproducțiilor... 105
Versiuni românești ale unor filme străine 109
„O noapte furtunoasă" 113
Tranziția postbelică 121
Animația, în fază artizanală 125
Documentarul, pe valurile vremii 127

„CLASICIZAREA" FILMULUI NAȚIONAL (1949–1970) 135
Noile premise ale producției cinematografice 137
Școala filmului documentar: o „fata morgana"? 139
Ecourile epocii în filmele anilor '50 147
Victor Iliu, „La Moara cu noroc" 156
Gopo, o scurtă istorie cu „Palme d'or" 161
A opta artă în ofensivă 167
Primele tentative „experimentaliste" 173
Liviu Ciulei și „Pădurea spânzuraților" 178
Umbre și lumini pe spirala evoluției 184
Tentația literaturii 195
Ștafeta comediei cinematografice 200
Istoria, o fostă „epopee națională" 207
Filmul și viața cea de toate zilele... 211
„Meandre", un film înmormântat de viu 217
Lucian Pintilie și „Reconstituirea" 220

DECENIUL UNOR MARI PROMISIUNI (1971–1980) 225
Manifestul unei promoții: „Apa ca un bivol negru" 227
Decantarea valorilor în anii 1971–1975 230
Pița și Veroiu: „Nunta de piatră" 246
Colegi de generație 252
Malvina Urșianu și șansa filmului de autor 267
Personalități și stiluri în filmul documentar 272
Animația (încă) în ofensivă 279
Filmul românesc merge mai departe... 283

UN DECENIU NEVEROSIMIL (1981–1989) 299
„Croaziera", un „vârf de lance"... 301
Scenariștii deceniului al IX-lea 305
„Arcul de boltă" al ecranizărilor 312
„Opere prime" (de durată sau de unică folosință) 331
„Bătălia" dintre cantitate și calitate 340
Documentarul, animația și infuzia de tinerețe 367
Ultimul paradox: anul 1989 380

SFÂRȘIT DE MILENIU ÎN FILMUL ROMÂNESC (1990–2000) 392
Câinii cu covrigi în coadă 395
„Rația de libertate" a filmului documentar 400
Primul val de debuturi 406
Replica regizorilor consacrați 415
Permanențele metaforei 426

Un testament cinematografic 431
„Pisica ruptă" și estetica urâtului 436
În așteptarea „surâsului de porțelan" 441
Fețe ale tăcerii, pe o prispă, în Est 446
Documentarul de lung metraj, ca excepție 450
Moartea lentă a filmelor de scurt metraj 455
Debuturile întârziate ale deceniului 461
Final deschis 468

Bibliografie selectivă 477

Indice de nume 480

Ilustrațiile volumului parvin din arhiva fotografică personală, din alte colecții personale (ale unor regizori, actori și critici), din fototeca revistei „Contemporanul", din fototeca Arhivei Naționale de Filme. Mulțumesc călduros directorului Arhivei Naționale de Filme, criticul și istoricul de film Bujor T. Rîpeanu, pentru materialul documentar pus la dispoziție. Mulțumiri sincere și prietenești tuturor colegilor de breaslă ale căror judecăți de valoare privind filmul românesc sunt incluse în prezentul compendiu. Mulțumesc din inimă criticului de film Dana Duma, fără sprijinul și înțelegerea căreia acest volum nu ar fi fost finalizat. Toată gratitudinea criticului literar Daniel Cristea-Enache, redactorul lucrării — și, prin el, Fundației Culturale Române, Editurii sale și scriitorului Augustin Buzura —, fără de care acest volum nu s-ar fi născut.

ARGUMENT

Lucrarea de față nu apare pe teritorii virane. Dimpotrivă. De ani și ani de zile, cercetători de la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române și ai Arhivei Naționale de Filme, reputați istorici de film și tineri filmologi în curs de afirmare, și-au unit eforturile pentru realizarea unei cât mai complete și cât mai științifice istorii a filmului românesc. Încă din anul 1970 erau tipărite primele două volume dintr-o vastă lucrare de pionierat, Producția cinematografică din România, 1897–1970. Filmografie adnotată, *o lucrare sistematizată în trei părți (I.* Cinematograful mut *— 1897–1930; II.* Cinematograful sonor până la naționalizare *— 1930–1948; III.* Cinematograful sonor după naționalizare *— 1949–1970), și programată să apară în câteva zeci de volume. Șapte dintre aceste volume au și apărut: I/1* — Cinematograful mut (1897–1930). Filmul de nonficțiune *de I. Cantacuzino și B.T. Rîpeanu (1970); I/2* Cinematograful mut (1897–1930). Filmul de ficțiune *de I. Cantacuzino și B.T. Rîpeanu (1970); II/1 A* — Cinematograful sonor (1930–1948). Filmul de nonficțiune. Filmul documentar și publicitar *(1927–1948) de B.T. Rîpeanu (1975); II/1 B/partea I* — Cinematograful sonor (1930–1948). Filmul de nonficțiune. Jurnalul de actualități *(1930–1941) de Dan Mateescu (1976); II/1 B/ partea a II-a* — Cinematograful sonor (1930–1948). Filmul de nonficțiune. Jurnalul de actualități *(1942–1944) de Dan Mateescu (1976); II/1 C* — Cinematograful sonor (1930–1948). Filmul de nonficțiune. Jurnalul de actualități *(1944–1948) de Georgeta Davidescu (1977); II/2* — Cinematograful sonor (1930–1948). Filmul de ficțiune, *de Ion Cantacuzino, lucrare completată de Theodor Leontescu, Alina Predescu și Dinu-Ioan Nicula, sub redacția lui Mihai Tolu (1998). Acest ultim volum — început de neobositul și generosul istoric, critic și estetician al filmului românesc, dr. Ion Cantacuzino încă din 1971 — încheie pentru moment lista apariților, dar cercetătorii Arhivei Naționale de Filme pregătesc, pentru următorii ani, și partea a treia a amplei lucrări de sinteză, cea consacrată anilor 1949–1970 (programată pe cel puțin opt volume). În plus, o* Scurtă istorie a filmului românesc *a scris și Manuela Cernat (Editura științifică și enciclopedică, București, 1982), iar un prim volum de cercetare istorică a publicat recent și Valerian Sava (Editura Meridiane, 1999). Precedente există. Volumul de față — utilizând, desigur, documentația unora dintre cercetătorii de până acum — își propune, în spațiul dat, o istorie* selectivă *a cinematografiei naționale, de la începuturile sale — situate încă în veacul trecut — până în prezentul imediat, în pragul mileniului al III-lea.*

Cea mai tânără dintre arte, la acest hotar de vremi, a acumulat — și în spații românești — un veac de existență și se pregătește pentru veacurile viitoare. Din bogata documentație avută la îndemână, am selectat, așadar, nu numai din considerente formale

(fiind imposibil de „strâns", între coperțile unei asemenea cărți, documentația a zeci și zeci de volume), ci, în primul rând, din considerente de fond, cele mai importante evenimente și momente petrecute pe spirala evolutivă, cu urcușuri și coborâșuri, cu lumini și umbre, a filmului românesc. Am utilizat cu precădere fișele propriului meu curs de istoria filmului — pe care l-am susținut, la sfârșitul anilor '60, la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică și pe care îl susțin de nouă ani de zile la diferite universități de stat sau particulare, la Facultatea de Arte „Hyperion", la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică, la Universitatea europeană „Columna" — precum și studii, articole, cronici de film apărute cu precădere în revista „Contemporanul" (majoritatea filmelor românești din ultimele patru decenii trecând și prin cronicile mele din acest hebdomadar). Față de cercetările anterioare — unele de „uz intern" — am încercat, prin modul de abordare al filmelor din palmaresul cinematografiei naționale, să mă adresez nu numai cineaștilor și, în genere, specialiștilor din lumea artei a șaptea, am căutat să captez interesul unui public cât mai larg de cinefili, ducând istoria filmului românesc, la propriu, cât mai aproape de spectatorii de ieri, de spectatorii de azi și — de ce nu? — de spectatorii de mâine. Pentru cursivitatea lecturii am simplificat aparatul critic al lucrării, incluzând în textul propriu-zis trimiterile bibliografice, păstrând în final doar lista volumelor consultate. Față de lucrările anterioare — în afara istoriilor menționate, volume memorialistice, lucrări de sinteză, monografii, istorii „parțiale" etc. care se opresc, în cel mai bun caz, la anii '70 sau '80 — am ținut să aduc cercetarea cinematografică la zi.

AUTORUL

ÎNCEPUTURILE CINEMATOGRAFIEI NAȚIONALE (1897–1916)

„MINUNEA SECOLULUI" LA BUCUREȘTI

Pe vremea aceea... România era în Europa! Oricât ar suspina procleții (care numesc asta „tapaj propagandistic"), primul spectacol cinematografic în România a avut loc la cinci luni fără o zi după istorica reprezentație pariziană a cinematografului Lumière din 28 decembrie 1895. Anul de naștere al cinematografului a fost foarte agitat, cu multe evenimente, iluzii și deziluzii, în lumea precursorilor: mulți au trecut razant pe lângă glorie, unii au pierdut „primatul" cu câteva zile (ca să nu mai detaliem soarta nefericitului Louis Aimé Augustin le Prince, care, încă din 1890, a dispărut fără urmă, cu bagaj cu tot, din trenul Dijon-Paris, după ce brevetase „metoda și aparatul pentru producerea imaginilor animate"). Încă din primele săptămâni ale anului 1895, americanul John le Roy înființa societatea „Cinematograph", organizând proiecții experimentale, apoi Raoul Sanson construia un aparat de proiecție pentru filmele kinetoscop, Woodville Latham își verifica, în aprilie, la New York, panopticonul, englezul Birt Acress filma, cu kineoptikonul, valurile mării la Dover, Thomas Armat și Charles Francis Jenkins își puneau la punct fantascopul, italianul Filoteo Albertini breveta (în octombrie) cinetograful, în noiembrie frații Max și Emil Skladanowsky începeau la Berlin proiecții cu bioscopul, englezul William Paul își construia un aparat de proiecție pentru filmele turnate cu camera sa. Dar șansa istorică a aparținut fraților Louis și Auguste Lumière, care, nici ei, pe tot parcursul anului, n-au stat cu mâinile în sân: în februarie și-au brevetat un aparat care servea la „obținerea și vizionarea probelor chronofotografice", în martie au organizat prima proiecție experimentală a cinematografului lor — care încă nu se numea așa —, cu *Ieșirea lucrătorilor de la Uzina Lumière*, după ce au rezolvat înregistrarea și proiecția imaginilor animate cu cadența de 15 imagini pe secundă, iar în 6 mai și-au denumit aparatul *cinématographe*. Astfel, la 28 decembrie 1895, în Salonul Indian de la „Grand Café", pe Boulevard des Capucines la numărul 14, avea loc primul spectacol cu public, pe bază de bilete, al cinematografului Lumière: prețul unui bilet era de un franc, „rețeta" primei zile a fost de 35 de franci, deci 35 de spectatori au avut privilegiul de a asista la proiecțiile din prima zi a cinematografului, zece „filme" de câte 16–17 metri fiecare, *Ieșirea lucrătorilor de la Uzina Lumière, Cearta copiilor, Bazinul din Tuilleries, Intrarea trenului în gara La Ciotat, Regimentul, Fierarul, Partida de cărți, Ierburi rele, Zidul, Marea*. Orice istorie își vrea un punct de origine: istoria cinematografului a început atunci, în subsolul de la „Grand Café". Este interesant de subliniat „amănuntul" că, printre primii spectatori, a fost și un oarecare Georges Méliès, directorul Teatrului „Robert Houdin" din apropiere, cel care avea să devină „părintele artei filmului", asta în timp ce frații Lumière... au absentat. Ei au fost prezentați de tatăl lor, Antoine, drept „inventatori ai aparatului" — în ordine alfabetică —,

dar nu s-a făcut nici o mențiune că Louis Lumière este autorul peliculelor în cauză. Am amintit toate filmulețele primei seri Lumière, pentru că respectivele titluri — alături de altele, printre care „prima comedie" din istoria filmului, *Stropitorul stropit* – au rulat și în primele spectacole cinematografice din România.

Cum spuneam, la cinci luni fără o zi după reprezentația pariziană, în 27 mai 1896, în clădirea ziarului „L'Indépendance Roumaine" (care se afla pe Calea Victoriei, peste drum de actualul Palat al Telefoanelor) avea loc prima *reprezentație high-life,* cum o numea presa, a cinematografului Lumière în România. Datorită — în primul rând — faptului că gazda primelor spectacole cinematografice bucureștene era ziarul de limbă franceză „L'Indépendance Roumaine" (hotărât lucru: România, pe atunci, era în Europa!), deținem destul de multe informații privitoare la reprezentațiile respective. Una dintre rubricile citite ale ziarului era „Carnetul high-life"-ului semnat de Claymoor. Rubrica avea un caracter monden, își găseau locul în ea recepții și baluri, spectacolele de turneu ale unor vedete europene, autorul punctând îndeosebi detalii de ambianță, de atmosferă, privind toaletele și coafurile participantelor la sindrofii. Celebrul cronicar monden (care era, în realitate, Mișu Văcărescu, fiul poetului Iancu Văcărescu) a fost primul care a ținut să salute sosirea la București a „minunii secolului". „Enfin il est arrivé" — notează el la sfârșitul lunii mai 1896: „În sfârșit, a sosit. Această trufanda, pe care întreg Bucureștiul se va grăbi să încerce a o degusta, a debarcat ieri dimineață". O altă notă a ziarului (din 4 iunie) oferă informații suplimentare: aflăm că „cinematograful, această senzație a zilei, a fost trimis să încânte Bucureștiul" de către un celebru impresar al vremii, impresarul Adelinei Pati și al Eleonorei Duse, Schurmann. Amânată câteva zile din pricina unor defecțiuni tehnice, reprezentația cinematografică de la ziarul „L'Indépendance Roumaine" i-a oferit prilejul comentatorului monden să publice, alături de reclamele pentru moda „lumii bune", primele „cronici" cinematografice. Filmul care a stârnit cea mai mare emoție a fost *Intrarea trenului în gara La Ciotat:* publicul era prevenit că „va vedea înaintând un tren adevărat în mărime naturală, cu locomotiva în cap, care fumegă pe coș și zvârle scântei de foc", ba mai mult, „e atât de real încât ai senzația că tu însuți faci parte din acest tablou". Claymoor vorbește despre „fotografie vie", spectacolul îi pare un „fenomen luminos", îl consideră o „experiență feerică". Nu suntem departe de cronicile franceze apărute imediat după prima reprezentație pariziană. „Este însăși viața, este mișcarea surprinsă pe viu" — se putea citi în „Le Poste" din 30 decembrie 1895. Și mai departe: „Fotografia a încetat să fixeze imobilitatea. Ea perpetuează imaginea mișcării. Frumusețea invenției constă în noutatea și ingeniozitatea aparatului. Când aceste aparate vor fi puse la dispoziția publicului, când toți vor putea fotografia ființele care le sunt dragi, nu numai sub forma lor imobilă, ci în mișcare, în acțiune, cu gesturile lor obișnuite, cu vorba prinsă în vârful buzelor, moartea va înceta să mai fie absolută". „Miracolul iluziei" și o altă iluzie, cea a „eternizării vieții" sunt frecvent întâlnite în primele comentarii dedicate cinematografului.

Însemnările lui Claymoor își schimbă stilul, în pas cu atracția tot mai largă pe care o exercită cinematograful. Inițial, cronicarul nota, cu minuțiozitate, seară de seară, ca la un bal, numele personalităților prezente în sala de cinema, culoarea rochiilor purtate de doamnele „cele mai șic din înalta societate". Cinematograful a atras, în săptămânile următoare, un public tot mai larg, după cum notează și doctorul Ion Cantacuzino în volumul său „Momente din trecutul filmului românesc": „Anunțat inițial pentru o săptămână, el a fost prelungit de mai multe ori, «la cererea generală», cu prețuri tot mai scăzute: apoi

a trecut pentru scurt timp în sala cea mare din clădirea de pe bulevard a «Eforiei Spitalelor civile», apoi în sala «Hugues» — peste drum de vechiul Teatru Național — iar după o întrerupere, pe timpul verii, și-a reluat, în septembrie, o activitate regulată, revenind în localul ziarului «L'Indépendance Roumaine». În luna următoare îl vedem înscris în ziare la rubrica «Spectacole permanente» iar în noiembrie prețul biletelor ajunsese la 50 de bani... Atracția mondenă se transformase repede într-un spectacol popular." Claymoor — care, o vreme, a publicat relatări zilnice despre spectacolele cinematografice — a trecut, la rându-i, de la cronica mondenă la notații despre filmele prezentate, urmând exemplul confraților francezi, angrenați în „cronici cinematografice" încă din decembrie 1895. Iată cum comentează el o altă „vedere" din „pachetul" casei Lumière, imaginile în mișcare ale ieșirii credincioșilor din Catedrala de la Nîmes: „De sub portalul templului, coboară mulțimea credincioșilor. Recunoaștem aici toate figurile: bătrâna devotată, cu cartea de rugăciuni în mână, doamna elegantă, bărbatul bigot, credinciosul fervent, tânărul curtezan care nu respectă nici măcar sfințenia locului". Ceea ce ar mai fi de semnalat — într-o ordine auxiliară de idei — este faptul că filmulețele programelor cinematografice de la sfârșitul veacului al XIX-lea erau, pentru Claymoor (și, în general, pentru publicitatea din epocă), „anonime", comentatorul făcea abstracție de numele realizatorului, pentru el filmulețele erau produsele... aparatului, cum o și spune — nu o dată — în relatările sale privitoare la „vederile" programului: „cea a sosirii trenului, care este clou-ul aparatului, a fost întreruptă de un accident al luminii electrice". Multă vreme, efectiv, marea senzație a programelor a rămas *Intrarea trenului în gara...*, cu care, zile la rând, se încheia reprezentația, văzută de cronicarul din epocă, îndeobște, ca un tot unitar, cum ne-o demonstrează la un moment dat: „După o delicioasă plimbare cu barca pe lacul fermecat, ne descoperim dintr-o dată pe peronul unei gări, exact în momentul sosirii trenului". Primele programe cuprindeau zece filmulețe (ca la Paris). Afișul a început apoi să se modifice, cu regularitate: în fiecare seară se introducea câte o bandă inedită, o „surpriză", menită să întrețină viu interesul privitorilor. Când se „permanentizează", reprezentațiile ajung să cuprindă numai șase filme, dar numărul „ședințelor" zilnice se mărește, iar întreg programul ajunge să fie schimbat zilnic. „Minunea secolului" a intrat, repede, în rutină...

Istoricul francez de film Jean Mitry, în a sa „Histoire du cinéma", referindu-se la diseminarea mondială a cinematografului Lumière, notează: „între 7 februarie 1896, ziua premierei de la Londra și luna octombrie, cinematograful făcuse turul tuturor capitalelor, de la Madrid la Tokio, de la Roma la Sankt Petersburg, de la Stockholm la Sidney." Memoriile publicate de primii operatori Lumière evidențiază faptul că, imediat după prezentarea senzațională a cinematografului la Paris, frații Lumière au angajat o serie de tineri pe care i-au format ca operatori (atât pentru proiecții, cât și pentru „luarea de vederi"), și i-au trimis în multe dintre țările lumii, pentru răspândirea și exploatarea invenției lor. Unul dintre cei dintâi a fost Promio (probabil Albert, deși alte surse îl numesc Georges sau Eugène), ale cărui memorii au fost publicate de G.M. Coissac într-o „Istorie a cinematografului" din 1925. Promio pleacă în lume, la începutul anului 1896, se duce întâi în Spania, filmează apoi la Veneția, *Panorama Marelui Canal* (luată de pe un vaporaș) și *Piața San Marco* — „benzile" cu numărul 295 și 296 din „Catalogul Lumière", considerate „primele două traveling-uri panoramice" din istoria cinematografului —, „prinde" la Londra funeraliile reginei Victoria, ajunge în Belgia, în Suedia, apoi în Turcia, la Constantinopol și Smirna. „Să fi venit oare și la București?" — se întreabă Ion I. Cantacuzino,

dar la această întrebare nu s-a răspuns încă. Promio este considerat și un precursor al „filmului de artă": este citat, în acest sens, filmulețul *Nero, încercând otrăvuri pe sclavi* (1897). Un alt operator din epocă este Felix Mesguich, care și-a strâns memoriile în volumul „Tours de manivelle" (Paris, 1933): el a fost „elev" al lui Promio — printre alte „misiuni", Promio a avut-o și pe aceea de a forma noi operatori pentru răspândirea în lume a cinematografului Lumière —, Louis Lumière l-a primit în ianuarie 1896 în laboratoarele sale din Lyon-Montplaisir, i-a împărtășit proiectele; Mesguich a acceptat — după un stagiu de proiecționist — să plece, la rându-i, în lume: în iunie 1896 era la New York, în 1897 ajungea în Rusia; printre luările sale de vederi, unele devenite celebre, se numără filmarea țarului, primele jocuri olimpice din Atena (1896), fuga în Himalaia a lui Dalai-Lama, oazele din Maghreb... Acesta era, în mare, contextul mondial în care apăreau la București primele „vederi românești"...

PAUL MENU ȘI PRIMELE „VEDERI ROMÂNEȘTI"

Din notițele apărute în ziarul de limbă franceză „L'Indépendance Roumaine" se poate reconstitui, cu o marjă de eroare minimă, istoricul primelor „vederi românești". Trecuse un an și aproape o lună de la prima reprezentație cinematografică din România, găzduită de redacția respectivului ziar, în sălița amenajată ad-hoc la etajul I din clădirea — dispărută între timp — de pe Calea Victoriei (lângă pasajul „Victoria"), când „L'Indépendance Roumaine" anunța, în programul zilei de luni 25 iunie 1897, primele „vederi românești", completate cu trei scene străine din stocul mai vechi. Data aceasta consemnează un alt „act de naștere": al primelor „actualități cinematografice" românești. Ce putem afla, în continuare, din notițele ziarului? În programele următoare, în timp ce „scenele străine" se schimbă zilnic, „scenele românești" continuă să țină afișul. În ziarul din 4 iulie — la mai puțin de două săptămâni, adică, de la proiecția primelor vederi românești — este inserată, cu litere apăsate, știrea că au sosit pentru cinematograf șase noi vederi românești: două vederi de la Târgul Moșilor, una de la terasa cafenelei Capșa și trei de la șoseaua Kiseleff. Informația este completată cu vestea că, pe viitor, „programul va fi compus aproape exclusiv din vederi românești". Tot din paginile ziarului „tutelar" aflăm că operatorul Menu a plecat la Galați să filmeze inundațiile din vara anului 1897 și vapoarele flotilei române de pe Dunăre. Între timp s-au filmat și câteva secvențe la hipodromul Băneasa. În scurtă vreme s-au strâns vreo douăzeci de vederi autohtone. Astfel se face că programul cinematografic din 28 iulie ajunge să fie compus exclusiv din vederi românești, fapt pe care ziarul îl anunță ca pe un fapt de mare atracție. Pe ecranul „cinematografului" ocazional de pe Calea Victoriei, în clădirea a cărei fațadă era împodobită cu un dorobanț de bronz — o personificare a ziarului —, atracția mondenă a cinematografului se transforma, pe zi ce trece, în spectacol popular, iar vederile românești ocupau un loc tot mai important în proiecțiile zilnice.

Cine era autorul primelor vederi românești? Textul din dicționarul „1234 cineaști români", însoțit de fotografia cu mustăcioară a lui Paul Menu, spune următoarele: „Operator film documentar (Paris, 20 mai 1876 — Paris, 27 iulie 1973). Fotograf bucureștean,

realizatorul primelor filmări din România; 17 actualități turnate în intervalul 10 mai — 20 iunie 1897, developate la firma Lumière din Lyon și prezentate în același an la București: *Defilare de 10 mai; Târgul Moșilor; Hipodromul și cursele de la Băneasa; Terasa cafenelei Capșa; Inundațiile de la Galați* etc." Ce știm în plus despre acest „fotograf bucureștean", născut la Paris și mort la Paris după peste 97 de ani de viață? O seamă de lucruri aflăm dintr-o anchetă realizată de Ion Cantacuzino și Lucian Ștefănescu, „Mărturiile lui Paul Menu", publicată în „România literară" (nr. 42/16 octombrie 1969), din studiul „Les premiers pas du cinéma en Roumanie" de B.T. Rîpeanu („Revue roumaine d'histoire de l'art. Serie théâtre, musique, cinéma", Editura Academiei, București, tom IX, nr. 2/1972) cât și din interviurile acordate de longevivul precursor. Fără a face parte din elita operatorilor Lumière care au împânzit lumea pentru a duce cinematograful în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii, se presupune că Paul Menu a fost angajat de frații Lumière pentru a populariza invenția lor în România, fiind „unul din cei o sută" care au pornit spre cele patru zări cu misiuni similare. Paul Menu era — după cum singur a spus-o — fotograf de meserie, deci tangențele cu cinematograful erau indubitabile. Interesant de remarcat este faptul că Paul Menu — cuprins de o adevărată „furie" cinematografică — n-a fost „cineast", „operator", „realizator de *actualități cinematografice* (în speță de *vederi românești*)" decât... patruzeci de zile din lunga sa viață, de aproape o sută de ani. Ba mai mult, contribuția sa cinematografică s-a perimetrat în veacul al XIX-lea, într-o lună și zece zile din anul 1897, nici măcar n-a trecut pragul secolului XX! După cum singur o spune în sursele amintite, s-a „apropiat de cinema" pe când era foarte tânăr, abia împlinise 20 de ani, și l-a abandonat foarte repede, „deoarece, după 1897, mă interesa altceva". Aflăm, din interviurile sale, și câteva date biografice: era fiul unui optician francez naturalizat în România, ulterior întors în țara de origine. În București — care a devenit al doilea oraș al său — a locuit ani la rând pe Calea Moșilor. La vremea senectuții, „cineastul" de odinioară și-a amintit și filmările din tinerețe, evocându-le cu un zâmbet ironic. La Arhiva Națională de Filme, însă, până într-un trecut foarte apropiat, nu se păstra decât o „mostră" din filmările sale de altădată, cadrul de 15 metri de peliculă (un minut de proiecție) păstrat, peste secole, cu titlul „de lucru" *M.S. Regina în trăsură și M.S. Regele călare revenind la palat, escortați de Statul Major Regal și de atașații militari străini*. Inițiativa realizării acestor filmări aparținuse, de fapt, ziarului „L'Indépendance Roumaine": tânărului fotograf i s-a cerut să folosească *pentru înregistrare* aparatul bivalent (de proiecție și înregistrare) existent în redacție, care nu fusese niciodată utilizat în acest scop, iar momentul ales a fost parada de la 10 mai 1897. Devenit peste noapte operator, Paul Menu a realizat, atunci, trei „vederi" (două dintre ele pierdute) și — ulterior— în celelalte 39 de zile ale activității sale cinematografice a filmat, cum am văzut, frenetic, subiecte dintre cele mai diverse, în București (pe șoseaua Kiseleff, în Obor, la Băneasa, pe Calea Victoriei, la Capșa) și în Galați (unde, în vara anului 1897, s-au produs niște inundații catastrofale). Atestate documentar, toate aceste filmulețe, de câte un minut fiecare, erau considerate pierdute. Din programul „de gală" al serii de 28 iulie 1897, alcătuit numai din vederi românești (*Târgul de la Moși, Inundațiile de la Galați, Vasele flotilei de pe Dunăre, Exercițiile marinei terestre, Terasa cafenelei Capșa, Defilarea militară*), nu se mai păstra nici o secundă.

Descoperirea foarte recentă a unora dintre „vederile" considerate pierdute constituie un eveniment major pentru istoria filmului românesc. Meritul îi revine directorului

Arhivei Naționale de Filme, istoricul Bujor T. Rîpeanu, care, vizitând Cinemateca Franceză cu prilejul centenarului cinematografului, a dat de urma unor pelicule considerate pierdute: *Cursele de la Băneasa, La șosea* (I și II), *Târgul Moșilor, Inundațiile de la Galați* (unul dintre cele patru consemnate filmografic). Surpriza este cu atât mai plăcută, cu cât calitatea copiilor descoperite este ireproșabilă. Noile „mostre" sunt menite să modifice „perspectiva" asupra autorului lor: fotograful Paul Menu își afirmă și vocația de operator cinematografic, îndeosebi secvența *Târgului Moșilor* — prin tipurile surprinse, prin dinamismul mișcării în cadru, prin calitățile de atmosferă — constituind un document prețios privind începuturile filmului românesc.

Comentariile din „L'Indépendance Roumaine" — semnate de același Claymoor — și-au păstrat caracterul informativ, publicitar. Au existat, în epocă, și altfel de luări de poziție: „Lumea nouă", de pildă (organ social democratic condus de Iosif Nădejde) își manifestase entuziasmul față de cinematograf pe un ton mai rațional, analitic, presimțind în această revoluție tehnică un fenomen cu caracter de masă. Din păcate, în acei ani, cinematograful n-a atras atenția nici unei mari personalități a timpului (unui... „Caragiale, bunăoară" — notează Grid Modorcea în „Istoria gândirii estetice românești de film"), așa cum întâmplarea a făcut ca Maxim Gorki să vadă un spectacol cinematografic la Nijni Novgorod, opiniile sale despre primele filme Lumière fiind de-a dreptul fascinante. Cât despre curiozitatea publică, ea s-a stins foarte repede (nu atât de repede ca viața de operator a lui Paul Menu): „minunea secolului" a intrat în anonimat după nici doi ani de proiecții cinematografice, după ce spectatorii fuseseră păstrați o vreme cu un preț derizoriu al biletului de intrare (50 de bani). La 16 martie 1898, „L'Indépendance Roumaine" dădea următorul anunț: „De vânzare un cinematograf Lumière cu 12 vederi, dintre care 6 din țară și 6 din străinătate, echipat pentru a lua vederi noi." Era — cum scrie Ion Cantacuzino — „epitaful primei manifestări a cinematografului în țara noastră". Filmul va dispărea din viața publică bucureșteană ani de zile. Când va reapărea, rațiunile predominante vor fi comerciale, publicitare, după cum o spun și reclamele timpului: „Parcul Basilescu, strada Doamnei 10, ziua, seara și chiar în timpul reprezentațiilor, preț unic 30 bani halba, 20 bani țapul. Joi 5 iunie deschiderea stagiunii teatrale. Comedii și șansonete. Cinematograf. Mâncăruri calde și reci. Patricieni și mititei. Intrarea liberă". Acolo, pe strada Doamnei, o dată cu întoarcerea cinematografului în România, se va construi prima sală propriu-zisă de cinema. Dar până atunci, aparatul Lumière (cel „echipat pentru a lua vederi noi"), va trece de la Paul Menu la... doctorul Gheorghe Marinescu. Precursorii își vedeau, în continuare, de treabă...

EXPERIMENTELE DOCTORULUI GHEORGHE MARINESCU

Pe bună dreptate, neurologul Gheorghe Marinescu (1863–1938) este considerat unul dintre principalii precursori, un pionier al filmului științific mondial. În vara anului 1898, profesorul Gheorghe Marinescu începea să studieze, cu ajutorul cinematografului, maladii ale sistemului nervos. Între anii 1898 și 1901, împreună cu asistentul său, medic și operator

de luat vederi, Constantin Popescu, a realizat peste 30 de „filmulețe medicale", imaginile înregistrate la Spitalul Pantelimon fiind fie scene de grup, fie suite de cadre înregistrate din unghiuri diverse, fie secvențe reprezentând o aceeași persoană în diferite stadii ale tratamentului. Din capul locului — fiind în discuție prioritățile mondiale ale filmului științific —, să menționăm și faptul că, în vara anului 1898, chirurgul francez Eugène Doyen dedica primele sale cercetări cinematografice unor tehnici operatorii, cum ar fi, de pildă, „cranieCtomia și hysterectomia totală". Aceasta ar fi distincția necesară (ideea primatului fiind, cred, mai puțin relevantă): în timp ce doctorul Gheorghe Marinescu își propunea experimente cinematografice în scopul *cercetării științifice*, medicale, savantul francez filma diferite operații, cu scopul unor proiecții publice. Altfel spus, pe Doyen îl interesa, în primul rând, *filmul*, pe când doctorul Marinescu folosea filmul pentru că îl interesa *boala*.

Ca precursor, doctorul Gheorghe Marinescu are „vechime". În *Corespondența* savantului, strânsă în volum la trei decenii după dispariția sa (Editura științifică, 1968), citim următoarele, într-o scrisoare adresată, la 9 ianuarie 1893 (!), profesorului său, Constantin I. Istrati: „În timpul ședерii mele la Gand, am făcut o colecție magnifică de microfotografii de sistem nervos, pe care, dacă mijloacele-mi vor permite, le voi expune la Congresul Internațional de la Roma, unde fiți sigur că nici meritul lor, nici activitatea mea nu vor fi contestate". Referindu-se tot la microfotografii, îi scria, aceluiași Constantin I. Istrati, de la Paris, în 20 iunie 1893: „cea mai mare parte din profesorii pe care-i cunosc aici cred că sunt cele mai bune din câte s-au făcut vreodată". Iar în 22 septembrie 1894 îi comunica, într-o scrisoare, lui Victor Babeș: „Tocmai am sosit de la Berlin, cu intenția de a tipări fotografiile. Am 80. Majoritatea sunt admirabile (...). Condițiile succesului nostru depind de tipar (...). Trebuie începută tipărirea ...". În anii următori, cucerit de invenția fraților Lumière, Gheorghe Marinescu va trece de la fotografie la film. Încă din 1899, medicul bucureștean își făcea publică, la Paris, în revista „La Semaine médicale" (5 iulie), comunicarea „Sur les troubles de la marche dans l'hémiplégie organique étudiés a l'aide du cinématographe". Filmele profesorului Gheorghe Marinescu erau — cum am văzut — filme de cercetare științifică în cel mai strict înțeles al cuvântului, luările de vederi erau „documente brute" privind unele aspecte patologice supuse interpretării omului de știință, pentru a-i permite acestuia să descopere adevăruri noi, pe care n-ar fi putut să le afle fără ajutorul cinematografului. Principalele concluzii teoretice ale studierii unor maladii psihice cu ajutorul cinematografului erau cuprinse în lucrarea „Les applications générales du cinematographe aux sciences biologiques et à l'art", apărută la Paris în 1900.

Împrejurările în care au fost găsite filmele doctorului Gheorghe Marinescu (în anul 1973, deci după trei sferturi de veac de la realizarea lor) sunt demne de un palpitant film polițist, și, cu îngăduința cititorilor, le voi evoca în consecință. Totul a pornit de la un film științific, din primii ani ai deceniului 7, *Doctorul Gheorghe Marinescu* (un film omagial — în februarie 1963 se împlineau o sută de ani de la nașterea savantului — semnat de documentaristul Zoltan Terner). Printre ustensilele rămase de la strălucitul om de știință român — și filmate în documentarul omagial — se afla și un obiect curios, căruia nimeni nu i-a acordat o atenție specială, un aparat de filmat de la sfârșitul secolului trecut. De aici i-a venit regizorului Ion Bostan ideea să pornească „pe urmele unui film dispărut". Două scrisori — din amintita culegere cuprinzând corespondența marelui neurolog, alcătuită, în 1968, de fiica savantului, Marioara G. Marinescu — i-au consolidat demersul. Una era expediată din Paris, la 28 decembrie 1898, de către doctorul Nicolae Vaschide.

În ea se putea citi: „Matuszewski, un cinematografist de seamă, lipsește din Paris; la timp voi recurge din nou și cred cu mai mult succes la prețioasele sale sfaturi. Instalația dv. merge bine? Încercați a lua dv. scene și mai ales mișcări?" „Instalația" de luat scene și mișcări nu era altceva decât aparatul de filmat de tip Lumière — utilizat și de Paul Menu — pe care doctorul Gheorghe Marinescu îl folosise la Spitalul Pantelimon. A doua scrisoare, peste ani, îi era adresată doctorului Gheorghe Marinescu de către Auguste Lumière, fratele lui Louis Lumière: „Comunicările dv. asupra folosirii cinematografului în studiul maladiilor nervoase mi-au căzut sub ochi pe vremea când primeam revista «La Semaine Médicale»... Din păcate, puțini savanți au urmat calea trasată de dv." Pornit în căutarea filmelor dispărute, regizorul Ion Bostan a adunat tot felul de informații: a găsit interesante opinii despre cinematograf ale savantului (printre altele, în „La Semaine Médicale" din 1899, următoarea considerație: „Cinematograful ne permite nu numai să surprindem fenomenele care ar fi scăpat pentru totdeauna ochiului nostru, dar să le și evocăm, la dorința noastră, cu mare ușurință"); a aflat interesante date tehnice privitoare la filmele realizate între anii 1898–1901: în corespondența citată cu doctorul Nicolae Vaschide, profesorul Marinescu cerea „detalii cât mai precise pentru fonograf și peliculele cinematografice", i se răspundea că un fonograf costă 1100 de franci, iar un „model de peliculă" — 20 de franci și i se mai spunea: „cum cred că d-ta ai de gând a folosi fonograful la cercetări științifice, garanția și valoarea unui aparat e prima condiție implicată oricărei tehnici experimentale"; regizorul Ion Bostan a găsit, totodată, multe documente despre filmele respective — desene, fotografii, ilustrații din publicațiile timpului etc. —, cu ajutorul cărora a reușit o performanță ieșită din comun. În filmul său din 1968, *Pe urmele unui film dispărut,* documentele de ieri— reproduse pe foi de celuloid, filmate față cu față etc. — au prins „viață": bolnavii de la Pantelimon... se mișcau din nou, sprijinindu-se în bastoane, trăgându-și picioarele paralizate. Dar filmele — pe urma cărora regizorul de azi pornise — nu fuseseră găsite. Peste patru ani, regizorul Ion Bostan relua tema, într-un alt film, *Și medicii au început să filmeze,* pornind de la o altă descoperire (făcută în biblioteca de istorie a medicinii din București): era vorba despre o teză de doctorat, susținută la 25 octombrie 1899 de Alexandru Bolintineanu, o lucrare despre coxotuberculoză, a cărei demonstrație științifică se baza pe studiul cinematografic al mersului bolnavilor, autorul mărturisind că a ajuns la această practică datorită „mai ales domnului profesor Marinescu, precum și domnului Neylies, care a avut bunăvoința de a-mi face desemnurile cinematografice". Călătoria în trecut a regizorului Ion Bostan se oprea, însă, înaintea găsirii filmului dispărut. La scurtă vreme după aceea, un reporter de televiziune (Corneliu Rusu), sosit la Spitalul... Colentina, secția de neurologie, pentru un subiect omagial despre același doctor Gheorghe Marinescu — se împlineau 110 ani de la naștere —, a dat de o fostă colaboratoare a savantului, Maria Stoica, o laborantă pensionară, care i-a spus, printre altele, că „profesorul se ocupa și cu cinematografierea" și le-a arătat cineaștilor... 13 cutii cu peliculă-negativ, frumos ordonate într-un dulap la vedere, nederanjate vreme de șapte decenii. Pe setul de cutii metalice se afla inscripția „Cinématographe Auguste et Louis Lumière" și înscrisul olograf „Marinesco". Ca să terminăm... filmul polițist, în acțiune a intrat atunci regizorul-inginer Alexandru Gaspar care a creat un dispozitiv special pentru transpunerea peliculei Lumière pe un nou suport, astfel că imaginile originare, realizate de doctorul Gheorghe Marinescu și colaboratorii săi în 1898, au putut fi proiectate ca atare pe ecran (într-o versiune scrisă —în colaborare cu Corneliu Rusu —, filmată —

împreună cu Constantin Dembinski — și regizată de Alexandru Gașpar, *Premieră după 75 de ani*). Filmul pierdut fusese regăsit. Cercetările de acum un veac ale doctorului Gheorghe Marinescu au fost puse la dispoziția spectatorului contemporan, validându-și încă o dată valoarea medicală și cinematografică.

Nu mi se pare tocmai întâmplătoare „omisiunea" efectuată de cei doi semnatari ai volumului din 1915 „Chiemarea cinematografului", G. Olărașu și C. Râuleț, autorii uneia dintre cele mai valoroase cărți de pionierat în domeniul studierii fenomenului cinematografic românesc. Ei consideră că „pentru prima oară cinematograful a fost adus în București de savantul nostru G. Marinescu care se servea de el pentru studiul diferitelor boli". Nu atât „uitarea" celui care filma primele „vederi românești", Paul Menu, mi se pare semnificativă, cât atribuirea acestui primat doctorului Gheorghe Marinescu. Este, neîndoios, recunoașterea unor merite importante ale savantului de odinioară, care, pornind studierea unor boli nervoase cu procedee pre-cinematografice — aidoma unui Étienne Jules Marey, să zicem, medic francez și precursor al cinematografului (cu care, de altfel, doctorul Marinescu a și corespondat) —, a descoperit la rându-i cinematograful, multiplele sale disponibilități, și s-a servit de peliculă cu rigoare științifică, cu inventivitate, cu pasiune și dăruire. O singură frază aș mai risca, în încheierea acestui capitol „pre-istoric": nu este oare, paradoxal — sau, hai să zicem... aberant — ca un gen cinematografic cu tradiție centenară, cu reușite internaționale prestigioase (de care vom aminti la locul cuvenit), cum este filmul științific românesc, să dispară, literalmente, în pragul mileniului trei, în plină ofensivă a științelor moderne?

ÎNTOARCEREA CINEMATOGRAFULUI

Aveau să treacă ani buni până la „întoarcerea cinematografului" în România. Primul deceniu al veacului XX aproape că poate fi scos din calendarul celei de a „șaptea arte" (numită astfel de către primul ei teoretician important, Riciotto Canudo, la începutul deceniului al doilea, în „manifestul" din 1911). Precursorii intraseră, e drept, în istorie — Paul Menu și doctorul Gheorghe Marinescu, ca „deschizători de drum" —, dar experiența lor era o amintire tot mai îndepărtată, se îndrepta spre uitare. Două au fost elementele de bază ale repunerii în drepturi a cinematografului: avântul pe care l-a luat, ca la un semn, spectacolul cinematografic și ofensiva operatorilor. În „Rampa" (din 8 martie 1913) se putea citi: „Într-un timp foarte scurt, cinematograful a luat la noi un mare avânt. În mai puțin de trei ani, s-au clădit în București peste 30 de cinematografe, pe când acum câțiva ani dacă erau 2–3..." Vom reveni asupra acestui aspect, încercând să evocăm „peisajul cinematografic" al Capitalei și al țării în ajunul primului război mondial. Pentru moment, aș rămâne la al doilea argument al re-nașterii: ofensiva operatorilor. Rolul operatorilor în lansarea și impunerea filmului românesc (ca, de altfel, peste tot în lume) a fost primordial. Într-un studiu din 1971 („Marginalii la o istorie a jurnalului românesc de actualități"), Dan Mateescu făcea câteva considerații teoretice: „Operatorul a fost în anii de la sfârșitul secolului XIX adevăratul autor al operei cinematografice, de îndemânarea și viziunea sa depinzând totul. Odată cu dezvoltarea celei de a șaptea arte s-a conturat din

ce în ce mai clar o diferențiere în interiorul acestei profesiuni, între operatorii de actualități și operatorii de filme cu actori (Spielfilmen). Primii își păstrează până în zilele noastre caracterul de autori ai operei imprimate pe film, ceilalți, operatorii filmului cu actori, și-au împărțit terenul de acțiune — prin specializare și diviziune a muncii —, cameramanul, maestrul de iluminare și directorul de fotografie contribuind în proporții diverse la calitățile peliculei finite".

Primii ani ai secolului XX — după „reculul" înregistrat de multe cinematografii ale lumii (mai ales de acelea care... nu au avut un Georges Méliès „complementar" lui Louis Lumière) — impun din nou, în prim-planul atenției, operatorii. Cum spuneam, a fost o perioadă destul de lungă în care cinematograful n-a înregistrat „subiecte românești". Un prim operator citat nominal este cavalerul Hugues d'Eywo, despre care se știe că a realizat „actualități" pentru Casa „Pathé" între anii 1907–1910. Una dintre aceste noi „vederi românești", *Blériot zburând la București* — filmată la 19 octombrie 1909 — se păstrează într-un film de montaj realizat în anii '30. Pelicula conține imagini de la... hipodromul unde au avut loc cele trei zboruri ale aviatorului francez, printre personalitățile epocii — alături de Louis Blériot și soția sa — figurând regina Elisabeta, Valentin Bibescu cu soția, adjutantul regal col. Gracoski, ministrul Al. Djuvara; alte imagini (filmate îndeosebi în „planuri medii") reprezintă avionul în zbor, garda regală, bucureșteni pe scările hipodromului. Din aceeași perioadă datează și câteva pelicule nesemnate, dar este limpede că „actualitățile" epocii erau rare, întâmplătoare și — în marea lor parte — datorate unor operatori străini. Abia de prin anul 1910, două nume românești intră în acțiune: C.Th. Theodorescu și Gheorghe Ionescu (Cioc). După cum spune în cartea lui „Filmul românesc de altădată", regizorul Jean Mihail aprecia că „primii documentariști" ai noștri (aici se va lovi de criticii care refuză „confuzia" între filmul de actualități și filmul documentar) vor fi — „cred că au fost", spune — C. Theodorescu și Gh. Ionescu. C.Th. Theodorescu își crease o societate de producție „România-Film", prin 1911, înaintea societății „Filmul de artă" a lui Leon Popescu, și a realizat primul său „documentar" — ca regizor și ca operator totodată — pe la începutul anului 1912. Inginer de felul lui, Constantin Th. Theodorescu (foarte tânăr la data incursiunii noastre: era născut în 1888), semnase un film intitulat *O excursie la mănăstirea Argeș*, apoi *Agricultura în România* și *Cultura inului în România* (turnate în vara lui 1911 și prezentate în 1912!). În 1913, Grigore Brezeanu, se pare, realizează și el un documentar, *Valea Oltului la Călimănești,* un film care urma să deschidă o serie, „România pitorească", pe care n-a mai continuat-o. Cât despre Gheorghe Ionescu, el își lucrează filmele în laboratorul „Carmen Sylva", pe strada Modei (numită ulterior Pictor Grigorescu), între Calea Victoriei și Strada Luterană. Mai târziu a fost șeful laboratorului lui Leon Popescu. Lui Gheorghe Ionescu i se datorează „documentarul" *Călătoria familiei regale pe Dunăre* (din care mai există, la Arhivele Naționale, aproape 600 de metri!). Chimist de formație, el a început prin a lucra împreună cu C.Th. Theodorescu (subiectele lor de jurnal, pierdute prin timp, au, în majoritatea lor, subiecte sportive), pentru ca, relativ repede, drumurile lor de creație să se despartă, cei doi valorificându-și în mod distinct însușirile și vocația. Încă din perioada „tandemului", *artistul* era C.Th. Theodorescu, în timp ce Gheorghe Ionescu — cu competențe de laborant — avea să-și manifeste preocuparea pentru inovații de tehnică cinematografică. După cum reiese din „Filmografia adnotată" a producției cinematografice din România (alcătuită de Ion Cantacuzino și B.T. Rîpeanu în 1970), C.Th. Theodorescu l-a filmat cu diferite prilejuri

pe aviatorul pionier Aurel Vlaicu, pe Câmpul Cotrocenilor, dar și la Blaj (poate și la Viena); în 4 septembrie 1913 au fost înregistrate pe peliculă și *Funeraliile lui Vlaicu,* ultima producție citată în filmografie fiind *Zborul lui Pégaud la Băneasa* (16 noiembrie 1913). Societatea „România-Film" va dispărea subit — cel puțin din „documente" — la sfârșitul anului 1913, după ce-și va fi onorat numele și prin câteva incursiuni „peste munți" (*Serbarea junilor români de la Brașov*). Laboratorul „Carmen Sylva" va fi cedat de Gheorghe Ionescu, se pare, operatorului Nicolae Barbelian. Pe Gheorghe Ionescu îl vom întâlni, în continuare, ca laborant, el va fi asistent-operator sau operator la câteva dintre primele filme cu actori, apoi se va întoarce la „actualități" și documentare, iar după primul război mondial va putea fi întâlnit în rubricile de critică și tehnică cinematografică ale unor publicații. Între timp, C.Th. Teodorescu își publicase un volum-crez (probabil în 1913), un fel de „manifest" — combinat cu „adaptarea pentru cinematograf" a unei proze de Balzac, „potrivit regulilor speciale ale cinematografului"—, volumul „Arta și cinematograful", în care putem citi: „Cinematograful, acest teatru cu expresia sa imediată, ignorează granițele și dificultățile limbilor, reprezintă mijlocul ideal de comunicație între diferite popoare, constituind un factor de educațiune morală și estetică". În pledoaria pentru cinematograf, accentul se pune pe funcția sa educativă: era, de fapt, un gest „polemic" în epocă, pentru că — oricât ar părea de ciudat —cinematograful începuse de pe atunci să fie atacat în presă ca un „pericol social", de către cei care atribuiau filmului și efectului său psihologic consecințe negative cu totul disproporționate. În acest sens „combate" și una dintre primele cărți de cinema apărute la noi („Cinematograful și educația" de C. Iordăchescu, Botoșani, 1912), unde se spune: „Marele rol al cinematografului e de a educa, de a șlefui sufletul omenesc, de a-l înduioșa, de a dezvolta sentimentele frumoase și de a introduce în mulțime simțul gesturilor nobile".

„Actualitățile" au rămas, practic, preocuparea de căpătâi a celor doi operatori și realizatori. C.Th. Theodorescu, proprietar al firmei „România-Film", producea, în anul 1912, „vederi" pentru cinematograful său „Național", în timp ce Gheorghe Ionescu filma, cum am văzut, actualități pentru jurnalul „Venus". Concomitent au activat, un timp, și operatori francezi angajați de Leon Popescu — Franck Daniau și Alphonse Chagny —, în timp ce, pentru casa „Pathé", au lucrat alți operatori străini, printre care V. de Bont, Swoboda, S. Fuchs, D. Sillo. Alături de Gheorghe Ionescu — implicat, la rându-i, în actualitățile Casei „Pathé" — s-au afirmat și câțiva operatori români — printre care Nicolae Barbelian și Tudor Posmantir —, lărgind „frontul creator" al operatorilor care au activat între anii 1910–1916. Parcurgând „Filmografia adnotată" putem trage o concluzie: treptat, numărul profesioniștilor români se înmulțește, ei încep să-i înlocuiască pe cei străini. „Întoarcerea cinematografului" este direct influențată de „ofensiva operatorilor".

Revenind la proliferarea sălilor de cinema către sfârșitul primului deceniu din veacul XX și la începutul deceniului al doilea, ar fi de subliniat, încă o dată, faptul că, ani la rând, după „epitaful" cinematografului Lumière, Capitala n-a mai cunoscut spectacole cinematografice. Acestea vor reapărea abia prin 1905, prezentate — după cum reiese din documentele vremii — mai întâi de un domn Oser, apoi de „demonstratorul" Kuperman, de „distinsul electrician A.C. Bottez", de alții, rămași anonimi. Spectacole aveau loc în sala „Edison", în sala „Eforiei" (pe viitorul „bulevard al cinematografelor"), în sala Teatrului „Liric" (aflat lângă Cișmigiu), la Circul „Sidoli", pe cheiul Dâmboviței, unde filmul se intercala între un număr de „lupte greco-romane" și unul de cai dresați. Prima sală con-

struită anume pentru cinematograf apare în mai 1909, cinematograful „Volta" de pe strada Doamnei, urmat — în ianuarie 1910 — de cinematograful „Blériot" de pe strada Sărindar și, pe rând, de „Bristol", „Apollo", „Venus", Olimpul fiind, după cum se vede, „la modă". Eflorescența apariției de săli a culminat cu deschiderea festivă, în iunie 1912, a cinematografului „Clasic" de pe Bulevard (sala „Capitol" de mai târziu), al cărui director a fost actorul Nae Grigorescu, zis Tuciuriul — cel care avea să creeze rolul Vrăjitoarei în *Înșir-te mărgărite;* la inaugurare au participat intelectuali de vază iar poetul Victor Eftimiu a scris un „prolog", intitulat „Cinematograful", cu versuri devenite, la rândul lor, „clasice": „Pe pânza ta aș vrea să văd *Trecutul*/ Cu voevozii toți venind în șir:/ Pe Nottara jucând *Apus de soare*/ *Fântâna Blanduziei* și pe *Lear*.// Aș vrea să văd pe toți actorii noștri/ Înveșmântați în haine strămoșești/ Jucând povestea lungă, zbuciumată/ A plaiurilor noastre românești.// Aș vrea să-i văd pe toți trecând hotarul/ Măcar așa, pe-un film rătăcitor, — /Căci dacă nu ni se cunoaște limba/ Măcar prin joc să fim ai tuturor". Pe lângă aceste versuri intrate în legendă, prologul respectiv conținea multe alte speranțe la care merită să medităm și astăzi: „Eu știu c-ai să-ngrijești de repertoriu/ Că n-o să te gândești numai la bani.../ Să nu ne dai *Mireasa otrăvită*/ Sau *Prințul rătăcit printre țigani*...// Trimite-operatorul la Sinaia/ Să fure chipul munților, apoi/ Trimite-l la Constanța — unde marea/ Lovește vechiul țărm cu valuri noi...// Trimite-l pretutindeni, pretutindeni,/ Și ochii omenirei, fermecați,/ Vor prețui atuncea frumusețea/ Ce doarme-n umbra mândrilor Carpați!...// Avem și noi priveliști minunate/ Ce-au dăinuit prin anii viforoși,/ Biserici vechi, palate și ruine,/ Avem și noi povești cu Feți Frumoși!..." Să lăsăm, deocamdată, la o parte constatarea că numărul sălilor de cinema bucureștene — ca și al celor din întreaga țară, de altfel — după dezvoltarea rapidă din anii 1909–1914, avea să atingă un plafon dincolo de care nu va mai sălta, decât arareori, cu variații neglijabile, vreme de câteva decenii, când va începe... regresul. Despre programele primelor cinematografe stabile vorbește Ion Cantacuzino, în cartea sa „Momente din trecutul filmului românesc" (și-n paragraful sugestiv intitulat *„Curiozitatea" devine „spectacol"*): „Programele acestei epoci erau la început formate tot din scurte subiecte documentare și mici scenete cu artiști. Dar acestea din urmă încep treptat să se dezvolte, să se lungească, își propun teme tot mai îndrăznețe și devin astfel «filme». În curând un asemenea film ocupă tot programul, iar pe măsura dezvoltării sale, actualitățile se restrâng la nivelul unei «completări», luând aspectul de «jurnal», sub care se prezintă și azi (*azi* — în 1965, din păcate nu și azi — în anul 2000 — când „jurnalele" au fost lichidate de două-trei decenii, *n.n.*). În acest cadru apar primele manifestări cinematografice românești: actualități realizate de operatori români".

Din volumul „Filmul românesc de altădată" de Jean Mihail extrag acest fragment în care este descrisă atmosfera unui cinematograf de provincie — „Brand" din Roman — prin anii 1911–1912: „Era un fel de coridor lung și îngust, chiar în prelungirea berăriei «Brand», având o singură ușă, pentru intrare și pentru ieșire, prin care pătrundeau nu numai spectatorii, dar și mirosul de fleici și mititei, venit din localul de consumație. Parfumul acesta învăluia scenele de dragoste de pe ecranul boțit și găurit, de un gri murdar, scene pe care aparatul de proiecție le acompania cu zgomotul lui monoton și enervant, ca o mitralieră în bătaie! Acționat cu mâna, aparatul colabora intens la acțiunea filmului. Proiecționistul improvizat imprima scenelor din film un ritm propriu: dacă scena reprezenta o bătaie sau un atac de cavalerie, el învârtea manivela aparatului mai repede, iar dacă era vorba de o scenă de dragoste — pe care și el era probabil dornic să o savureze

pe îndelete — învârtea manivela mai încet, chiar până la descompunerea imaginilor, spre satisfacția tineretului din sală. În primele rânduri de scaune lua loc «lumea bună» a târgului, iar spre fundul sălii oamenii mai simpli (...). Pentru proiecție exista un singur aparat, așa că se făcea pauză după fiecare bobină de film. Pauzele acestea, ca și cele datorate deselor ruperi ale peliculei, erau împlinite de muzica stridentă a pianului automat care acompania filmul, sau de strigătul vânzătorilor care desfăceau «rahat cu apă rece» și «semințe prăjite» de bostan. Acolo, la cinematograful «Brand», îmi făceam veacul în orele libere de la școală, cuprins de o emoție care și-a lăsat pecetea asupra mea pentru tot restul vieții. Iar suprema fericire era să cumpăr de la operator, pe zece bani, la fiecare schimbare de program, câte doi-trei metri de film care cădeau dintr-o scenă, la alegerea mea!" Într-un studiu intitulat „Introducerea cinematografului în Transilvania până în 1918" (apărut în „Contribuții la istoria cinematografiei în România. 1896–1948"), Ludovic Jordáky menționează: „De îndată ce au apărut în orașele din Transilvania, cu diferitele lor denumiri, cinematografele ambulante — aparatele de proiecție ale «cinematographe»-lor, «taumatographe»-lor sau ale «teatrului lui Edison» —, oamenii le-au și remarcat." În conformitate cu cele mai vechi anunțuri și afișe-cinematografice care s-au păstrat, în anul 1898 au fost proiectate filme la Alba-Iulia, Dumbrăveni și la Blaj, „personal de profesorul M. Benkö". O condiție *sine qua non* a deschiderii cinematografelor permanente a fost construirea uzinelor de energie electrică (deși... prima condiție rămâne — cum s-a dovedit — aceea a unor oameni de afaceri întreprinzători). În orașul Timișoara, cel mai dezvoltat, atunci, din punct de vedere industrial, abia în anul 1908 s-au inaugurat primele două cinematografe, în timp ce, la Brașov, un întreprinzător abil a construit un cinematograf încă din 1901. Acest eveniment rămâne „cu titlu de excepție". La Cluj — unde curentul electric a fost introdus în 1905 — primul cinematograf s-a deschis în aprilie 1906, iar al doilea în 1907. La Oradea, primul cinematograf permanent datează din 1906, la Arad din 1907, la Dej și Zalău din 1908, la Sibiu, Bistrița, Carei din 1910, la Abrud, Alba-Iulia, Aiud, Gheorghieni, Orăștie, Deva, Uioara, Sighetul Marmației din 1911, la Satu Mare, Făgăraș, Caransebeș, Lugoj, Dumbrăveni, Reghin, Hunedoara, Baia Mare din 1912, la Târgu Mureș, Sighișoara, Miercurea Ciuc, Odorhei, Sebeș-Alba, Șimleul Silvaniei din 1913... Unul dintre cei mai activi antreprenori de cinematograf a fost brașoveanul Istvan Emil Toth care a exploatat cu succes, ani la rând, atât cinematograful său ambulant, creat în 1901, cu care cutreiera provincia, cât și cinematograful permanent, bioskopul „Apollo", inaugurat la 28 noiembrie 1908. Primul ziar maghiaro-german de specialitate cinematografică („Mozgofénykép Hirado — Kinematographen Anzeiger", pe scurt MHKA) îl considera pe Emil Toth, în 1910, „unul dintre cei mai de vază kinematografiști ai țării" și îl lăuda pentru faptul că „a cucerit pentru reprezentațiile de cinema întregul public al orașului care vorbește trei limbi", întregul Brașov devenind repede un adept înflăcărat al cinematografului.

„INDEPENDENȚA ROMÂNIEI"

Data de 18 septembrie 1911 are o importanță specială în istoria cinematografului românesc: atunci, la cinema „Pathé" (Hotel de France) avea loc premiera primului film de ficțiune — „jucat", „cu actori" —, metrajul mediu *Amor fatal*. Filmul s-a pierdut, dar numeroase mărturii de presă — în publicațiile vremii „L'Indépendance Roumaine", „Viitorul", „Universul", „Flacăra", „Rampa", în ziare și reviste de mai târziu ca „Viața artistică", „Cinema", „Gazeta de Duminică" —, amintiri ale unor „supraviețuitori întârziați" — cum a fost și actorul C. Neamțu-Ottonel — sau ale unor martori...literați, autori ai unor prețioase volume memorialistice, toate acestea prelungesc memoria peliculei spre prezent și viitor. Presa epocii vorbește despre o „dramă sentimentală" și despre o „dramă de mare spectacol", despre „cinematografierea uneia dintre cele mai celebre piese din repertoriul Teatrului Național", „aranjată pentru cinematograf", a cărei acțiune „se petrece în diferite locuri și localuri din capitală", anumite surse memorialistice amintind și filmările de la Băneasa. Istoriografii i-au atribuit filmările lui Victor de Bon (operatorul reprezentanței „Pathé" din acei ani). Din distribuție făceau parte Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Aurel Barbilian, C. Neamțu-Ottonel și Grigore Brezeanu, acesta din urmă fiind și regizorul filmului: este pentru prima dată în istoria cinematografiei naționale când se consemnează numele unui *regizor*. Firește, conceptul de „regizor", în epocă, era încă nebulos, nu presupunea decât în mică măsură exercitarea unor atribuții artistice, regizorul era mai curând un *organizator*, sau, în cazul în speță, un *aranjor* (fiind vorba despre o piesă „aranjată" pentru cinematograf). La 20 de ani, Grigore Brezeanu (1891–1919) devine — prin filmul *Amor fatal* — primul „autor total" din istoria cinematografului românesc, fiind, deopotrivă, „scenarist", „regizor" și interpret. Al doilea pas cinematografic al lui Grigore Brezeanu a fost întreprins împreună cu actorul Aristide Demetriade: este vorba despre un film de scurt metraj, *Înșir-te mărgărite*, inclus în spectacolul cu piesa omonimă de Victor Eftimiu, reluată pe scena Teatrului Național din București în stagiunea 1911–1912 (premiera cinematografică a avut loc în spectacolul din seara zilei de 7 noiembrie 1911). În „Rampa" din acele zile se putea citi următoarea știre: „noua montare a basmului *Înșir-te mărgărite* cuprinde o întregire a acțiunii cu proiecții cinematografice". Pe afișul Teatrului Națoional, aceste „proiecțiuni electrice" erau anunțate astfel: 1. Răpirea Ilenei Cosânzenei de către Smeul Smeilor. 2. Goana după Smeu. 3. Sosirea Smeului la ruinele sale, unde se ascunde Ileana. 4. Făt-Frumos la fântână. 5. Sosirea lui Făt-Frumos la curtea lui Alb-Împărat. 6. Lupta dintre Smeu și Făt-Frumos. Aceste șase „secvențe" erau grupate în două calupuri, primul proiectat între primele două acte ale piesei, al doilea între actele III și IV. Presa a salutat inițiativa — Emil Fagure (E.D.F.) în „Adevărul" din 9 noiembrie 1911 a vorbit despre „minunate vederi după natură, potrivite acțiunii și personajelor basmului", D. Karnabatt (D.K.), în „Minerva" din aceeași zi, considera că „am asistat la o inovație foarte originală care a contribuit la efectul artistic al poemului și care a plăcut foarte mult publicului: prin proiecțiuni electrice s-au reconstituit partea de pură evocare a poemului, scenele povestite care se petrec în afară de rampă". Totuși, Mihail Sorbul, în „Adevărul" (9 noiembrie 1911), punea în discuție „*compromisul* între o artă ce și-a câștigat cu prisosință acest titlu glorios și între un început de artă, neconsacrată încă și tot atât de înrudită cu teatrul cum ar fi pictura de o pildă cu literatura". Au fost și puncte de vedere sceptice:

„Iluziunea pe care o provoacă *Înșir-te mărgărite* este mai completă când cinematograful nu tulbură, în timpul pauzelor, visul de fantezie ce se aprinde în imaginația noastră după ce cortina se lasă peste lumea de feerie de pe scenă" (P. Locusteanu, „Flacăra", 19 noiembrie 1911). Au fost și respingeri brutale: „Teatrului Național nu-i e îngăduit să-și pună pe afiș numere de program de cinematograf (...); e nedemn și penibil ca în același timp să auzi versuri românești frumoase (...) pe o scenă splendidă și să vezi desfășurându-se un film săltăreț ignobil, demn de o grădină de mahala, sub pretext că se fac puneri în scenă... à la Reinhardt; chipul cum s-a reluat *Înșir-te mărgărite* anul acesta constituie o nedemnitate" (Alexandrescu-Dorna, „Universul", 15 noiembrie 1911). Distribuția filmulețului cuprindea pe Aristide Demetriade (Făt-Frumos), Zaharia Bârsan (zmeul), Eleonora Mihăilescu (Ileana), Ecaterina Zimniceanu (băcița).

Primele ficțiuni cinematografice românești apăruseră. E drept, nu erau întru totul convingătoare. În faimosul „Prolog" rostit la inaugurarea cinematografului „Clasic", despre care am vorbit, Victor Eftimiu avea și o strofă peste care se trece de obicei: „Să nu ne dai *Amor fatal* sau alte/ Cumplite întâmplări pe-același ton. /Eu bănuiesc intenții mai înalte/ În vorba «Clasic» pusă pe fronton" (abia apoi urmau frecvent citatele versuri „Pe pânza ta, aș vrea să văd trecutul"...). „Amorul" s-a dovedit... „fatal" și pentru protagoniști (Lucia Sturdza și Tony Bulandra se căsătoreau în aprilie 1912). Singurele considerații critice dspre acest prim film de ficțiune românesc — apărute, sub titlul „Cinématographe et théâtre", în „L'Indépendance Roumaine" din 7/10 octombrie 1911 — privesc cu circumspecție jocul actorilor în film: „Unii dintre cei mai buni actori ai noștri au jucat pentru cinematograf și un film în care ei figurează se și reprezintă. Acest film e interesant numai fiindcă figurează în el actorii noștri, nu și prin felul în care ei joacă. Dacă acești artiști — am spus doar că sunt printre cei mai buni pe care-i avem — au totdeauna succes când apar pe scenă, nu tot așa se întâmplă și când e vorba de performanța lor cinematografică". Din multe puncte de vedere, cinematograful românesc reclama performanțe superioare. Astfel s-a inițiat un foarte ambițios proiect în epocă, filmul *Independența României* (care a mai avut, în distribuire, și alte titluri: *Războiul Independenței, Războiul pentru neatârnare, Războiul pentru Independență)*. Mărturiile vremii arată că inițiativa realizării filmului s-a datorat tânărului Grigore Brezeanu, regizor la Teatrul Național, care, cum am văzut, fusese atras de posibilitățile pe care le oferea cinematograful. Conjunctura favorabilă a fost împlinirea, în 1912, a 35 de ani de la Războiul de Independență (un excelent pretext pentru a obține sprijinul oficialității în glorificarea evenimentului pe ecran). În vederea acestei realizări s-a constituit o asociație de artiști ai Teatrului Național, din care făceau parte Constantin Nottara, Aristide Demetriade, Ion Brezeanu — tatăl regizorului —, Petru Liciu, Vasile Toneanu, Nicolae Soreanu și Grigore Brezeanu. Acesta din urmă, cu inițiativa „omului de afaceri", a căutat să obțină și mijloacele materiale pentru temerara întreprindere cinematografică. Mai întâi a atras în combinație pe Leon Popescu, „om cu stare, senator și mare iubitor al artelor", moșier și proprietar al Teatrului Liric (o frumoasă sală situată în piața Valter Mărăcineanu pe care au distrus-o bombardamentele germane din al doilea război mondial). Acesta i-a avansat o sumă enormă în epocă — între două sute și patru sute de mii de lei —, a angajat un operator francez, pe Franck Daniau (care va fi asistat, pe parcursul filmărilor, de Nicolae Barbelian și Gheorghe Ionescu), a improvizat un studio în curtea Teatrului Liric (unde s-au turnat și câteva „interioare", la lumina soarelui). Între timp, Leon Popescu și Grigore Brezeanu au obținut și sprijinul Ministerului

de Război, care le-a pus la dispoziție o imensă figurație, regimente întregi de ostași, cu tot echipamentul și armamentul necesar pentru scenele de război, care constituie cea mai mare parte a filmului. Pe unul dintre afișele de la premieră ale filmului sunt câteva sloganuri publicitare de tipul: „cu participarea a două sute de mii de persoane"; „filmul de 2000 metri lungime va fi reprezentat în 5 acte, durând 2 ore complete"; „la reconstituirea războiului au cooperat cu permisiunea guvernului român cele mai alese trupe ale armatei române în costume și cu armatură istorică"; „rolurile persoanelor istorice sunt susținute de artiști de la Teatrul Național din București". Scenariul filmului *Independența României* aparține, în principal, actorilor Petre Liciu, Aristide Demetriade, Constantin I. Nottara, la definitivarea lui contribuind Grigore Brezeanu și Corneliu Moldovanu (care, pe atunci, era secretarul lui Leon Popescu). Conținutul filmului poate fi rezumat astfel, ținând seama de principalele sale componente: un sat în sărbătoare; idila dintre Peneș și Rodica; mobilizarea; plecarea celor „nouă" și cu sergentul zece la război; la Calafat: moartea lui Cobuz; tabăra de la Poiana; țintuirea noilor drapele; trecerea Dunării; ostilitățile; Osman-Pașa la Plevna; cartierul general de la Poradim; Grivița; Valea Plângerii; spitalele din țară; căderea Plevnei; Opanezul; capitularea lui Osman-Pașa; întoarcerea acasă; apoteoza; 35 de ani după război: 10 mai 1912. Iată și distribuția filmului, pe roluri: Aristide Demetriade (Domnitorul Carol), Constantin Nottara (Osman-Pașa), Aurel Athanasescu (Peneș Curcanul), Ion Niculescu (Mihail Kogălniceanu), Ion Brezeanu (un țăran), Vasile Toneanu (un flăcău), Nicolae Soreanu (un flăcău), Aurel Barbelian (un țăran), Gheorghe Ciprian (un țăran), Cristian Dutulescu (un țăran), Ion Dumitrescu (generalul Cernat), Ion Merișescu (generalul doctor Carol Davilla), Pepi Machauer (Țarul Rusiei), Ghiță Popescu (generalul Arion), Constantin Orologea (Mitropolitul și generalul Totleben), Alexandru Mihalescu (un doctor), Achille Georgescu (un doctor), Jeni Metaxa-Doro (Rodica), Constanța Demetriade (Doamna Elisabeta), Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, Agepsina Macri, Ecaterina Zimniceanu, Olimpia Bârsan, Sonia Cluceru, Neli Santa, Angela Luncescu (doamnele de la Crucea Roșie), Maria Giurgea, Maria Filotti, Elvira Popescu, Marioara Fărcășanu, Alexandrina Liniver-Gusty, Adelina Mărculescu, Lulu Cruceanu (țărancele). „Primul tur de manivelă" s-a dat la începutul lunii martie 1912. „Trecerea Dunării" a fost filmată la Brăila și Măcin, spre sfârșitul lunii martie, iar „Valea Plângerii" în aprilie. În acel timp, între Băneasa și Otopeni era un mare „platou de filmare" pentru lupte. Operațiunile de developare, montaj și copiere s-au executat la Paris. Prima proiecție, cu caracter „închis", a avut loc la Castelul Peleș, în 17/30 iulie 1912. Premiera pentru public: 1 septembrie 1912, la Teatrul-Cinema „Boulevard-Palace" (sala „Eforie") din București. Presa a primit cu interes prima mare producție cinematografică românească. De altfel încă din anul 1911 se scria amplu despre viitorul film. „Rampa", de pildă, din 1 decembrie, anunța că „la noi, maestrul Nottara este pe cale să facă operă patriotică redând Războiul României pentru Independență, printr-un film, astfel că generațiile de astăzi vor învăța istoria luptelor de la 1877, iar viitorimii îi va rămâne tabloul viu al vitejiei românești". Comentariile de la premieră au evidențiat cu precădere elanurile patriotice ale filmului. „Reconstituirea cinematografică a războiului independenței române exercită o atât de puternică impresie asupra noastră, tocmai grație faptului că nu a fost tratată sub forma unei drame banale, ci sub aceea grandioasă a învierii unor pagini de istorie" — scria Emil D. Fagure (E.D.F.) în „Adevărul" din 3 septembrie 1912. Petronius (Grigore Tăușan) scria în „Viitorul" din 17 septembrie 1912: „Publicul obișnuit al cinematografelor

este, de regulă, alimentat cu spectacole melodramatice care au o valoare educativă egală cu un mare zero (...). Cum n-am saluta un film care e menit a desfășura în fața noastră scenele războiului care ne-a făcut ce suntem azi?" Cronicarii timpului nu s-au sfiit, însă, să-și formuleze obiecțiile. Același Petronius continua: „Dar ce păcat că trebuie să facem rezerve când inima ne îndeamnă să lăudăm (...). Găsim că șarjele de cavalerie, compuse din 10-20 de cai, asalturile date de câțiva soldați, pozele prea teatrale, morți care râd și ofițeri care privesc ca la paradă asalturile în care viața lor ar fi să fie în pericol — tot acest decor sărăcăcios și o figurație nedresată, produce un efect ce lovește concepțiile noastre despre lupta sfântă ce ne-a dat independența". Pe de altă parte, entuziasmul publicului este bine scos în evidență: „Am văzut ceea ce e cam rar la noi: sala întreagă în delir, aplaudând când filmul arăta eroismul soldaților noștri la Grivița și fazele luării, pierderii și reluării redutelor întâia și a doua. De obicei publicul nostru e rece și nepăsător. Ei bine, l-am văzut vibrând de entuziasm" — se scria în „Gazeta ilustrată" din 15 septembrie 1912. *Independența României* a rulat, în exclusivitate, trei săptămâni (22 de zile) la cinematograful „Eforie", a rulat, în continuare, la „Castelul de flori", a revenit la „Eforie", a continuat să ruleze la „Gloria"... În martie 1913 se organiza o nouă lansare a filmului, „cu muzică militară", la cinema „Rahova", filmul rulase și la „Basarab" și „Marconi", a revenit apoi în centrul capitalei, la „Grădina Blanduziei", fieful de odinioară al lui Iancu Brezeanu și al colegilor săi, într-o săptămână în care rulau, la cinematografele alăturate, *Cleopatra* și *Quo vadis*. După cum atestă presa timpului, filmul a fost întâmpinat cu deosebită căldură în Transilvania și Banat. „De mult nu s-a pomenit la noi, românii ungureni, un entuziasm ca cel ce s-a ridicat prin reprezentările filmului *Războiul pentru Independență*, eternizat de actorii Teatrului Național din București și Armata Română" se scria în „Revărsat de zori" din Lugoj (în august 1913). Iar în „Drapelul" lui Valeriu Braniște se putea citi: „În aceste două zile a dat publicul năvală asupra teatrului Olympia, având loc, la zi, 4-5 reprezentații. Mai ales marți, fiind și zi de târg, au venit și mulți săteni cari, desigur, au dus acasă la ai lor vestea minunei ce au văzut". În octombrie 1912, Grigore Brezeanu era distins, pentru filmul său, cu medalia „Bene merenti" clasa a II-a. Filmul *Independența României*, în ciuda criticilor sceptici — critica a fost, cum am văzut, destul de controversată —, a avut la public, la oficialități, un efect triumfal. În studiul său „Evoluția conceptului de regizor în filmul românesc", publicat în 1971, Cornel Cristian făcea următoarele considerații: „Momentul de culme al activității lui Grigore Brezeanu și în același timp singura mărturie care ni s-a păstrat din această epocă de început este filmul *Independența României*. Amploarea scenariului, distribuția impresionantă — ce pare să nu omită nici un nume din cele care reprezintă vârfurile scenei românești din acea vreme —, caracterul pretențios al unor scene de luptă, dificultățile de tot felul ivite în calea realizării, toate acestea îl obligă pe regizor să-și facă mereu simțită prezența în calitate de *animator* al ideii filmului. Fără îndoială că lui îi revine răspunderea și pentru rezolvarea concretă a scenelor, în funcție de unghiul de vedere al aparatului de filmat, pentru concepția cadrelor și punerea în valoare a interpreților. Marele merit al filmului rămâne însă faptul că este clădit pe o idee de înaltă semnificație pentru viața poporului român, constituind, în același timp, mărturia prețioasă a artei câtorva din marii noștri actori de teatru". Cercetări relativ recente, de după anul 1985 — când istoricul de teatru Ionuț Niculescu descoperea documente inedite în arhivele Teatrului Național (unde, de fapt, „s-a pus la cale" filmul *Independența României*) —, întreprinse de criticul și istoricul de

film Tudor Caranfil — soldate cu numeroase studii și chiar cu o carte, „În căutarea filmului pierdut", dedicată memoriei marelui actor român Aristide Demetriade, „care, deși absorbit de shakespeareana dilemă «To Be or not To Be?», a confirmat dreptul de a fi al imaginii în mișcare, contribuind la apariția cinematografiei noastre naționale" —, au scos la iveală date noi privind procesul de creație a filmului. Ca o concluzie a cercetărilor sale, Tudor Caranfil lansează o ipoteză conform căreia „ecuația" statornicită (Grigore Brezeanu = autor și animator; Leon Popescu = producător) trebuie modificată. Iată punctul de vedere al cercetătorului (formulat în volumul amintit, apărut în 1988): „Termenii ipotezei mele întemeiată pe trecerea în revistă a tuturor documentelor rămase, a variantelor de scenariu, a carnetelor documentare și corespondenței particulare, a notelor din timpul filmării, a actelor oficiale, contractelor, pașaportului și chiar răzlețelor însemnări aruncate în marginea rolurilor — dar și a numeroase referiri din presă neremarcate până acum — impun triada: Aristide Demetriade = autor, pornind de la schița de scenariu a lui Liciu și beneficiind mereu de retușurile echilibrate ale lui Nottara, dar asumându-și, în egală măsură, tot ceea ce a fost posibil, din sarcina regiei; Grigore Brezeanu = talentat și abil producător, știind să urnească afacerea din loc și cum s-o consolideze la timp prin antrenarea celui de-al treilea «factor», finanțatorul Leon Popescu (precedat și secundat de Pascal Vidrașcu, a cărui contribuție încă mai rămâne de elucidat)." Descoperirile recente (care determină argumentele istoricului contemporan) atestă, neîndoios, contribuția importantă a actorului Aristide Demetriade ca *autor* — alături de ceilalți — al scenariului și, aș zice, ca „punct de sprijin" pentru proaspătul absolvent de conservator Grigore Brezeanu care se arunca, la 20 de ani, într-o aventură de-a dreptul senzațională. Experiența artistică a Artistului Aristide Demetriade nu este deloc de neglijat. Dar cred că recunoașterea meritelor sale nu trebuie să conducă la anularea meritelor celorlalți. Vorba istoricului de film Tudor Caranfil (vorba vine... „vorba lui"): „Errare humanum est, perseverare...".

Printr-un capriciu al destinului, la distanță de un an, se stingeau atât Leon Popescu — despre a cărui societate „Filmul de artă Leon M. Popescu", prin forța lucrurilor, va mai veni vorba — cât și, în 1919, Grigore Brezeanu, al cărui firav organism n-a rezistat unei epidemii iscate încă în anii războiului. „Sărmanul Grigoraș Brezeanu — scria atunci unul dintre prietenii săi, poetul Emil Isac. Câte idealuri nu s-au stins în trupu-i hodorogit... De câte ori, până noaptea târziu, nu clădeam castele în Spania. «— Vom duce în Europa lumea românească cu filmele noastre!» Așa spuneai, Grigoraș Brezeanu. Și te-a apucat de brat moartea și te-a dus în lumea în care filmul nu mai luminează niciodată. A rămas văduvă ideea..." („Cuvântul liber", 15 octombrie 1920). Nici Aristide Demetriade (1872–1930) n-a mai făcut film vreodată: într-adevăr, a rămas văduvă ideea! Într-o mohorâtă seară de februarie, pe când, în rolul lui Zefir din *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan, oferea iubitei o floare înroșită în sânge, s-a prăbușit în plină scenă, înmărmurind asistența...

„FILMUL DE ARTĂ LEON M. POPESCU"

În ziarul „Rampa", condus de N.D. Cocea, la rubrica „Ecouri", apărea în 26 martie 1913 următoarea notiță: „Suntem informați, din izvor bun, că d-l Leon Popescu, proprie-

tarul Teatrului «Leon Popescu», fost Liric, e pe cale să înființeze în București o mare casă de cinematografie, cu scopul de a da numai filme românești, jucate fie de actorii noștri, fie de o trupă străină special angajată în scopul acesta". Curând după aceea, la 9 aprilie, ziarul revenea: „Zvonuri bune. În cercurile artistice se vorbește despre înjghebarea unei case românești pentru editarea de filme cinematografice. Se pare că această casă va avea mari șanse de reușită, fiind la mijloc un mare financiar și având concursul celor mai străluciți artiști români, în frunte cu cea mai minunată tragediană modernă a noastră". „Rebusul" este ușor de dezlegat. „Marele financiar", desigur, era Leon Popescu, despre care același ziar, în preambulul unui interviu publicat peste zece zile, spunea că „nu există încercare artistică sau culturală la care acest îndrăgostit de arta românească să nu fi contribuit într-un fel sau altul". De pe acest piedestal de Mecena („pe care poza cu complezență, dar care corespundea în bună parte unei realități", cum nota Jean Mihail în „Filmul românesc de altădată"), Leon Popescu declara, în interviul respectiv, că a pus „baze trainice" unei întreprinderi ce „urmărește cele mai frumoase scopuri artistice", și anume „a face o editură de filme românești, lucrate după scene românești, jucate de artiști români". La numai câteva luni după apariția filmului *Independența României,* Leon Popescu se arăta pregătit să reînceapă producția de filme. A fost ambiționat, probabil, de cele câteva alte tentative de producție cinematografică ale momentului. Printre acestea, schița cinematografică *Dragoste la mânăstire,* pe un scenariu de Victor Eftimiu și Emil Gârleanu, în regia lui G. Georgescu, cu imagini de Gheorghe Ionescu și cu Marioara Voiculescu, Tony Bulandra și Bebe Stănescu în distribuție (o peliculă care va fi prezentată pe ecrane, însă, abia în 5 septembrie 1914, la cinema „Venus", deși materialul filmat data de la începutul anului 1912). O altă încercare a laboratorului „Carmen Sylva" a fost *Culesul viilor,* un film publicitar de Gheorghe Ionescu, cu Ion Iancovescu și Mitzi Ignătescu în „partea jucată", altfel un documentar filmat la Valea Călugărească, la renumita podgorie a firmei de vinuri „Dealul zorilor" (co-producătoare a filmului), urmărind fidel procesul de producție, „vederile" fiind luate de cu toamnă — odată cu îngroparea viței — și continuate primăvara, vara, toamna, până la culesul viilor (premiera: 3 ianuarie 1913, la cinematograful bucureștean „Clasic"). În același timp, Constantin T. Theodorescu înființase societatea „România-Films", produsese — cum am văzut — subiecte de actualități, mici documentare și anunța, la 11 aprilie 1913, că a pus bazele unei mari case de editură de filme și că „a câștigat Arenele Romane de la Expoziție, unde va instala scenele trebuincioase pentru imprimarea filmelor". Încă din decembrie 1912, la Teatrul „Bulevard" (sala „Eforie") fusese prezentat un scheci cinematografic, *Comoara furată,* de Nick Winter — produs de casa „Pathé"-București — pentru o „comedie cu dansuri și cântece" susținută pe scenă și pe ecran de protagonist. Și Nicolae Barbelian realizase un scurt metraj la sfârșitul anului 1912, *Păpușa,* cu Nora Marinescu. Ajunsese să producă filme, în anul 1913, și un cinematograf bucureștean, cinematograful „Clasic", filmul *Iulian în creațiunile sale de mahala (sau O horă la țară),* a cărui premieră a avut loc în 12 martie 1913, fiind dedicat actorului Iulian, „comicul" cinematografului. În săptămâna imediat următoare, pe ecranul aceluiași cinematograf „Clasic", este prezentată o altă producție a casei „Pathé"-București, *Crimele hipnotismului* sau *Trădător fără voie,* tot un film-scheci, realizat de Pierre D'Alick (Alexandru Petrescu) și — se pare — de operatorul Victor de Bon, presa vremii lăsând să se înțeleagă că era vorba de „două acte cinematografice" pentru un spectacol mixt, în genul celor susținute de Nick Winter; printre interpreți: Natalia Vasiliu, Ion Armășescu,

Aurel Botoșescu, Ion Constantinescu. Toată această „foială", cu premiere cinematografice săptămânale, l-a mobilizat, neîndoios, pe Leon Popescu. De fapt, el nu și-a întrerupt nici o clipă activitatea cinematografică în acel răstimp, pe ecrane apăreau mereu diverse „actualități", sub denumirea „Jurnalul Leon Popescu". Dar anul 1913 avea să devină din punct de vedere al producției cinematografice, aproape integral, un „an Leon Popescu".

„Strălucitii artiști" și „tragediana modernă" de care se vorbea în „misterioasa" notiță publicată în „Rampa" — n-a fost un secret pentru nimeni — erau membrii companiei teatrale conduse de Marioara Voiculescu. Marea actriță continua — după retragerea lui Alexandru Davilla — activitatea companiei de teatru înființată de acesta cu doi ani în urmă. „Compania Marioara Voiculescu" își începuse reprezentațiile la începutul stagiunii teatrale 1912–1913, jucând în sala „Teatrului Modern" (pe strada Karagheorghevici, paralelă cu Lipscani, în spatele vechii clădiri a Băncii Naționale; teatrul a ars în 1920, iar strada a dispărut mai târziu). Reprezentațiile trupei se bucurau de un frumos succes de public și de presă. Compania cuprindea câțiva artiști de mare valoare, cum erau Constantin Radovici — care jucase cu succes și pe scena „Burgtheater"-ului din Viena —, Ion Manolescu sau G. Storin, o „garanție sigură", care justifica ideea lui Leon Popescu de a angaja întreaga trupă pentru o producție cinematografică de continuitate. Procedeul era uzitat și în alte părți, în Italia de pildă, unde multe dintre firmele de producție — și erau vreo 20 la vremea aceea — aveau angajate una sau mai multe companii teatrale, care lucrau fără întrerupere, ziua și noaptea, film după film. Așa ceva visase să realizeze și Leon Popescu. Într-un interviu din 12 iunie 1913, el anunța că „are gata de lansat pe piața cinematografică un stoc de vreo zece mii de metri de film", cu care spera să dea „din zece în zece zile câte un program întreg", alcătuit numai din filme produse de el. „Lucrăm mereu, așa că stocul acesta se mărește considerabil, pe fiecare zi" — adăuga Leon Popescu. Și își destăinuia câteva proiecte: „cel dintâi program (...) va fi probabil compus din o dramă puternică, *Pacostea*, al cărei libret se datorește d-lui H.G. Lecca (...), o comedie plină de haz *Ghinionul*, jucată după libretul d-lui L. Rebreanu de d. Ciucurete (...). Apoi rând pe rând vor urma celelalte: *Amorul unei prințese* (...), *Iancu Jianu* (...), *Cetatea Neamțului* și altele multe". „Afacerea" era pornită. Marioara Voiculescu semnase cu Leon Popescu un contract care prevedea că acesta va pune la dispoziție mijloacele tehnice (platoul de filmare, tehnicieni, peliculă și laborator), iar Marioara Voiculescu va asigura scenariul, regia și plata actorilor, primind pentru aportul său o sumă fixă, „pe metru de peliculă turnat", o formă destul de originală de remunerație. Platoul a fost amenajat în curtea Teatrului „Liric". Ca tehnician, Leon Popescu a apelat la Gh. Ionescu-Cioc, care a completat laboratorul cu aparate improvizate de el. Un reporter (invitat să viziteze instalațiile) căzuse în delir: „Este o adevărată uzină modernă pentru fabricarea filmelor, cu atelierele trebuincioase, cu operator, developator, pictori etc. etc. În sfârșit, tot ce alcătuiește o «fabrică de filme»". În realitate, lucrurile nu stăteau deloc așa, „fabrica" nu era decât o improvizație rudimentară — mai ales în raport cu posibilitățile tehnice curente din țările producătoare de filme —, fără tehnicieni experimentați și fără... un regizor de film. Peste ani, Marioara Voiculescu își amintea disputele cu Leon Popescu: „deși i-am propus să aducă un regizor străin, pe propriile mele cheltuieli, el a refuzat, lucru pe care nu-l pot explica nici astăzi..." („Cinema", 16 noiembrie 1926). Ca operator pentru filmele artistice, Leon Popescu l-a avut tot pe Franck Daniau — pe care-l adusese în țară pentru *Independența României* —, ajutat de alt operator francez, Alphonse Chagny, și — se pare — de

italianul Demichelli, în timp ce specialistă în montaj era tot o franțuzoaică, soția lui Daniau, Paule Cambon. „Regia" au asigurat-o, în condițiile date, Marioara Voiculescu, C. Radovici și scriitorul Haralamb Lecca (acesta din urmă se ocupase de regia de teatru pe vremea când fusese director al Teatrului Național din Iași), dar nici unul nu cunoștea *regia de film*. Într-o notă apărută în „Rampa" din 30 aprilie 1913, Marioara Voiculescu își destăinuie pentru prima oară în public noile preocupări, anunțându-le însă cu rezervă: „Pregătim *Fedora* pentru cinematograf. Dacă vom izbuti să facem o lucrare de artă, filmul va fi reprezentat...". Tot în „Rampa", un articolaș nostim din 18 mai, descria atmosfera de lucru a producției care începuse: „De câtăva vreme pensionarii d-nei Marioara Voiculescu, împreună cu directoarea lor chiar, joacă în câteva filme românești ce se vor proiecta cât de curând pe pânza unui cinematograf din Capitală. Trecătorii matinali îi văd mai în fiecare zi prin fața diferitelor localuri, îmbrăcați în haine de gală, machiați etc. Ieri dimineața, Storin, sculat de la orele 4 se afla în tramvaiul electric încă de la 6,30, îmbrăcat în redingotă cu reveruri de mătase, cu pantaloni dungați, cravatat în alb. — Cine mă vede, spunea simpaticul artist, se uită la mine lung, mă măsoară... La o oră așa de dimineață, și-o fi dând cu gândul că mă duc la vreo cafenea, să-mi iau postul de chelner în primire".

Prima proiecție cu o producție a „Filmului de Artă Leon M. Popescu", în această nouă fază de activitate, a avut loc „în cerc închis" chiar cu o zi înaintea publicării interviului din „Rampa", unde Leon Popescu își expunea proiectele, deci în 11 iunie 1913, la cinematograful „Clasic", când s-a prezentat lungmetrajul *Amorurile unei prințese*. Despre *Fedora* nu s-a mai aflat nimic. Unii comentatori au avansat ideea că aceste două filme ar fi, în realitate, unul singur, care a circulat, în referințe, cu două titluri. Supoziția este susținută de faptul că în *Fedora* era vorba despre... amorurile unei prințese, aceleași actori le reveneau rolurile principale — Marioara Voiculescu, Gh. Storin, Maria (Mitzi) Vecera-Ionescu (în *Amorurile unei prințese* mai figurau pe generic Ion Manolescu, Bebe Stănescu, Elena Crissenghi, Radu Popea, Alexandru Economu ș.a.) —, genericele anunțau același „regizor" (Marioara Voiculescu); și mai era un „amănunt": pe nici unul din inventarele de epocă ale filmelor produse de Leon Popescu — în revista susținută de el, „Curierul cinematografic", în actele juridice de la Arhiva Tribunalului Ilfov etc. — nu figurează niciodată alături ambele titluri, ci ori unul ori altul dintre ele. Reluarea pentru public a filmului (anunțată pentru 17 iunie) nu este confirmată documentar. Depășind supozițiile, ajungem pe teritoriul unor certitudini. În 24 iunie 1913, la cinematograful „Clasic", are loc premiera filmului *Răzbunarea*. Scenarist și regizor este Haralamb Lecca, principalele roluri sunt deținute de Marioara Voiculescu (Fira), Iancu Petrescu (Sandu) și Ion Manolescu (Florea). Presa anunță „o puternică dramă țărănească". Primirea filmului n-a fost deloc încurajatoare pentru realizatori. În „Arhiva" din Iași, sub semnătura lui Adonis Gr. Popov se putea citi: „Domnul Haralamb Lecca a expus în vitrina firmei d-sale tragedia *Năpasta*, la cinematograf, sub numele de *Răzbunarea* (!). Toată desfășurarea dramatică este aceea a piesei lui Caragiale. Doar că a mai adăugat tablouri care nu complică întru nimic, ori nu aduc nici o modificare originală *Năpastei*. E revoltător. Abia a murit Caragiale și a și fost prădat. Și de cine? De d-nul Haralamb Lecca, care perora într-un rând împotriva «câinilor» societății". Necruțător este și Mihail Sorbul (sub pseudonimul G. Șoiman) în „Seara" (din 10 iulie 1913): „Am fost printre cei dintâi care au alergat la Clasic să vadă *Răzbunarea*. Mă atrăgea și titlul piesei și numele actorilor și al autorului, dl. Haralamb Lecca. Ei bine, *Răzbunarea* d-lui Lecca a fost o «năpastă»

și pentru public și pentru autor. De vină nu-i atât autorul care se crede chemat a scrie orice, ci artiștii care joacă. D-na Marioara Voiculescu ne-a dat o țărancă care n-avea nimic țărănesc în ea. D-sa are așa de multe atitudini nefirești, încât o sfătuiesc să se gândească serios înainte de a se mai apuca să joace vreun rol pentru cinematograf". Efectiv, *Răzbunarea* — numită, până aproape de premieră, *Pacostea* (inclusiv în interviul de intenții al producătorului) — era... *Năpasta* lui Caragiale, cu numele personajelor schimbate, fapt sancționat aspru de presa vremii. Filmul a rulat, la premieră, împreună cu un scurt-metraj produs tot de Leon Popescu, în regia lui Vladimir Maximilian, cu Vladimir Maximilian (și Florica Florescu), comedia *Un leac pentru soacre*, reluată în 1916 cu un alt titlu, *Max și soacra*. Premierele românești, la cinematograful „Clasic", curg în serie. Peste o săptămână, la 1 iulie, putea fi văzut un alt lungmetraj, *Urgia cerească*, scris și regizat de Constantin Radovici, cu aceiași operatori francezi, Franck Daniau și Alphonse Chagny, cu Constantin Radovici, Maria (Mitzi) Vecera-Ionescu, Elena Crissenghi, Bebe Stănescu, Florea Simionescu, Radu Popea, Iancu Constantinescu, Vasile Romano în distribuție. Mihail Sorbul (sub același pseudonim) își continua pamfletele. După ce-i sfătuia pe artiști să nu-și mai pună mustăți și barbă falsă, pentru că „în cinematograf mușchii feței joacă foarte mare rol și dacă-i astupi cu păr, astupi jocul feței", dramaturgul-cronicar ajungea la observații de conținut: „Iară domnii autori să ne mai slăbească a arăta națiunea română ca pe niște omorâtori și asasini. Înțelegem să ne arate mândria, cinstea și alte însușiri nobile ale românului — și slavă Domnului avem destule — și să lase în pace asasinatul și violul cu premeditare și vulgar; și apoi nu e absolut nevoie ca actorii să fie îmbrăcați în costume naționale: nu haina dă talentul!" („Seara", 10 iulie 1913). Din sursele vremii, aflăm că *Urgia cerească* se înscria pe linia filmelor vremii, cu situații tari și melodramatice. Să nu uităm că pe ecranele „vecine" rulau în epocă filme precum *Păcatele părinților, Bărbatul cu trei femei, Hipnotizata, Nebună din dragoste* sau „colosalul film criminal" *Mâna de fier cu banditii în mănuși*. Pe de altă parte, publicul era atras de reclama zgomotoasă a vedetelor daneze Asta Nielsen sau Waldemar Psilander, a celor italiene —Hesperia, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lida Borelli. Publicului trebuia să i se răspundă pe măsura cerințelor.

Numai că „afacerea" lui Leon Popescu cu compania Marioara Voiculescu n-a ținut mult. Trecuseră doar câteva luni de la premiera cu șampanie a filmului *Amorurile unei prințese* — la care au participat numeroși scriitori și oameni de teatru ca N.D. Cocea, Mihail Sorbul, Liviu Rebreanu, Emil Gârleanu, Ion Minulescu, A. de Herz, Corneliu Moldovanu —, când, între părțile contractante, au izbucnit litigiile, soldate cu prelungi și obositoare procese. Leon Popescu s-a judecat îndelung, din pricini diferite, atât cu membrii companiei teatrale, cât și cu colaboratorii francezi. La data izbucnirii conflictului — în toamna anului 1913 — erau terminate alte câteva pelicule, pe care „Filmul de Artă Leon M. Popescu" le va prezenta pe ecrane când situația o va permite. Până atunci, însă, cinematograful „Clasic" a găzduit o nouă premieră rezonantă, *Cetatea Neamțului*, filmată în pauza dintre două stagiuni a Teatrului Național din Craiova, a cărui trupă, condusă de Emil Gârleanu, susținea și interpretarea. După nuvela lui Costache Negruzzi și după piesa lui Vasile Alecsandri, scriitorii Corneliu Moldoveanu și Emil Gârleanu (acesta din urmă semna și regia, ajutat de operatorii francezi, încă în funcție) au scris un scenariu cu subiect istoric, despre luptele regelui Sobieski cu plăieșii moldoveni. Jucau în film Mișu Fotino, Papa Stănescu, Remus Comăneanu, Pandele Nicolau, C. Neamțu-Ottonel, Coco Deme-

trescu și mulți actori craioveni. Critica, de data aceasta, salută filmul, chiar și Mihail Sorbul (M. Sb.), în „Rampa", se „umanizează": „Cu riscul de a mi se bănui obiectivitatea, care totdeauna m-a condus în aceste «însemnări», susțin că filmul *Cetatea Neamțului* este un succes al cinematografului românesc (...). Filmul prezintă un neașteptat interes, ce te prinde de la întâiul tablou și te face din când în când să aplauzi de bucurie. Asta evident că e un succes moral. Desfășurarea filmului e gradată, montarea — o bogăție nebănuită de amănunte. Remarc armata leșească, bejenia, nunta". La „Teatrul Eforiei", în 7 septembrie 1914, este proiectat filmul *Spionul*, ale cărui filmări au fost realizate înaintea conflictului (prin lunile iunie-iulie 1913), sub auspiciile „regizorale" ale Marioarei Voiculescu și ale lui Constantin Radovici. Difuzarea a fost întârziată, desigur, din pricina procesului. Cât despre apariția filmului pe ecrane în toamna lui 1914, ea a fost favorizată de conjunctura izbucnirii războiului mondial, care oferea acestei „drame patriotice" șansa implicării în actualitate. Cam... comic pentru o dramă, subiectul — extras din presa vremii — arăta astfel... „Faima artileriei Române este temută de statele vecine. Un tânăr ofițer travestit în pictor trece frontiera cu scopul de a pune mâna pe secretul ultimului model de tun. Iată-l în fața fortului ascuns, zidit pentru paza hotarelor. Bătrânul gardian însă veghează. Cu toate că spionul a cucerit prin false declarațiuni de dragoste pe frumoasa nepoată a gardianului, în clipa când vrea să demonteze piesele tunului secret e apucat cu furie de brațele gardianului, care-l sugrumă. Rugămințile nepoatei sunt zadarnice: spionul e pedepsit. În zare se aud trâmbițele oștirii care pleacă în campanie. Fata zdrobită de durere își revine la datorie privind tricolorul fâlfâind". Jucau în film Constantin Radovici (gardianul fortului), Marioara Voiculescu (nepoata lui), Gaston Barnier (spionul), Elena Crissenghi, Vasile Romano, C.P. Condora. Aceiași regizori prezintă publicului, la sala „Eforie", în 2 februarie 1915, o altă „restanță" filmată în vara lui 1913, *Viorica*, cu Marioara Voiculescu și Constantin Radovici; este evident că această „dramă de senzație" fusese filmată înainte: în 1915 protagoniștii jucau în trupe diferite și nu mai aveau cu Leon Popescu decât litigii. Din aceeași „serie restantă" este prezentat pe ecrane, în 2 martie 1915 (la cinematograful „Clasic"), *Detectivul*, ai cărui protagoniști sunt tot Constantin Radovici și Marioara Voiculescu (regizori și interpreți). Radovici juca un rol dublu, era detectivul Buel și apașul Giovanni, și, cum se menționa în presă, „printr-un procedeu cinematografic, la un moment dat în aceeași scenă, dl. Constantin Radovici apare pe film în ambele incarnațiuni". În sfârșit, cei doi protagoniști apar în ultimul film restant (filmat în vara lui 1913), la „Kino-Pax", în 22 iunie 1916, jucând în *Dragostea marinarului*. Distribuția producțiilor realizate de „Filmul de Artă Leon M. Popescu" începuse să fie asigurată de societatea „Cipeto", care fuzionase la sfârșitul anului 1914 cu societatea producătoare. Diferite surse ale epocii indică multe alte titluri rezultate din colaborarea lui Leon Popescu cu compania Marioara Voiculescu (printre care *Fiica de pescar, Remușcarea, Studentul, Zăpăcilă se însoară, Voiaj pe Dunăre*), despre care se știe prea puțin, nu se știe dacă și când au fost terminate, dacă și când au fost proiectate. „Filmul de Artă Leon M. Popescu" a produs — se pare, tot în vara anului 1913 — și comedia cinematografică într-un act *Ghinionul*, pe un scenariu de Liviu Rebreanu, cu Ciucurette în rolul lui Rică Ghinion, despre care, de asemenea, nu se cunosc amănunte. În paralel cu „ofensiva Leon Popescu", soldată cu rezultate contradictorii, discutabile (și cu procese răsunătoare în epocă), anii 1913–1916 au oferit publicului și alte premiere cinematografice românești. La cinema „Grădina Teatrului", o „noutate mondială pe scenă și pânza cine-

matografică", în 19 iulie 1913: un *Scheci cu Jack Bill;* surse memorialistice consideră că Jack Bill este pseudonimul francezului Gaston Barnier, angajat pentru producția lui Leon Popescu până la începutul lui iulie 1913. Sunt menționate în diferite surse documentare și pelicule precum *Joffre la Mizil* sau *Din viața lui Păcală* de Pierre D'Alick (Alexandru Petrescu), primul cu Elvira Popescu, Aurel Athanasescu, Aurel Barbelian, Ion Manu, Cristian Dușulescu, Gh. Popescu, al doilea cu același Gh. Popescu, C. Rădulescu-Georgel, I. Constantinescu, Talpă-Lată, Nicolae Barbelian (care semna și imaginea ambelor pelicule), dar alte informații despre filme nu există. Sunt menționate în epocă și câteva miniaturi cinematografice, *Scheciul Bodescu — Hopkins* (filmat la Brăila de Tudor Posmantir, probabil în anul 1915), *Scheciuri cu Nitto-Jo* (introduse în spectacole revuistice ale anilor 1915–1916, a căror vedetă era cupletista franceză „en vogue" Nitta-Jo — Jeanne Daflon — cu partenerul ei Milton), *Cei doi Bărcănești* (tot un scheci intercalat în spectacole și revistă, „în care nenea Alecu Bărcănescu e cinematografiat și vorbește din sală cu sine însuși", cum se scria în presa vremii, după premiera din 31 octombrie 1917). Cel mai marcant film al acelor ani a fost *Oțelul răzbună* de Aristide Demetriade (premiera: 9 decembrie, la cinema „Clasic"), cu Aristide Demetriade și M. Tancovici-Gosmin în rolurile a doi ingineri îndrăgostiți de o frumoasă Mariettă (Marioara Cinski), fiica patronului lor (Ronald Bulfinski). Considerat unul dintre primele filme românești de aventuri, filmul a fost bine primit de presă, Mihail Sorbul, în „Rampa", îl considera „cel mai bun film românesc", cronici favorabile au apărut și-n „Minerva", și-n „Dimineața". La acest film au lucrat și operatorii francezi Franck Daniau și Alphonse Chagny, aflați la ora turnării — toamna anului 1913 — în conflict cu Leon Popescu; producător, de data aceasta, era un profesor, Gheorghe Arion, care, în cele din urmă, și-a recuperat investiția. Dar cu o floare... Greul l-a dus, în toată perioada, producătorul Leon Popescu, cu prețul propriei sănătăți. Învins de firea sa păcătoasă, tracasat de nesfârșitele procese în care a fost angrenat, lovit de o întunecare mintală precipitată, Leon Popescu (1864–1918) a fost „pus sub interdicție", după ce, se zice, „ar fi dat foc cu propria-i mână, filmelor pe care le adăpostea într-o magazie a Teatrului Liric, în decembrie 1917" (Tudor Caranfil, „În căutarea filmului pierdut", p. 120). Patronul societății „Filmul de artă" avea să fie condus pe ultimul drum în aprilie 1918, la 54 de ani, de foștii colaboratori și de „neconsolata" familie care, cu numai câteva luni în urmă, susținuse punerea lui sub interdicție, invocând drept argument al dezechilibrului mental faptul că „investise sume mari cu filme de cinematograf în speranța unor câștiguri fabuloase, dar fără nici un beneficiu".

FILMELE DE PESTE MUNȚI

În provinciile românești aflate până în 1918 sub dominație habsburgică producția cinematografică s-a dezvoltat în condiții aparte. Pe de o parte, nivelul *cantitativ* al realizărilor cinematografice a fost net superior celui din „vechea Românie". Superioare au fost și condițiile tehnice oferite producției cinematografice. Pe de altă parte, însă, deși au existat autori cu activitate de creație foarte susținută, nivelul artistic al peliculelor realizate între anii 1913 și 1920 n-a atins, decât rareori, cote de vârf. Cea mai proeminentă

figură a acelor ani a fost regizorul, producătorul, scenaristul și actorul Janovics Jenö/Eugen (născut la Ungvar, în 1872 și mort la Cluj, în 28 februarie 1946), un pionier — deopotrivă — al cinematografului din Ungaria și România. În perioada amintită, el a contribuit, într-un fel sau altul (date fiind laturile multiple ale personalității sale cinematografice) la realizarea, în Cluj, a pste 60 de lungmetraje de ficțiune — o cifră realmente impresionantă! — produse de firmele sale „Proja", „Corvin" și „Transilvania", dintre care 32 sunt semnate de el ca regizor. În studiourile sale au lucrat regizori precum Garas Márton, Mihály Kertész (viitorul Michael Curtiz), Sándor Korda (viitorul Alexander Korda). Să aruncăm o privire spre câteva dintre titlurile filmografiei lui Jenö Janovics. Numele său este legat — ca scenarist și co-producător, în colaborare cu „Pathé Frères" (Paris) — de filmul reper pentru începuturile filmului transilvan *Mânzul șarg*, în regia lui Felix Vanhyl (1913). O dramă populară, a cărei acțiune se petrece într-un sat din pustă, prezentată — în premieră absolută — la Paris, în decembrie 1913, apoi la Budapesta (17 ianuarie 1914), la Cluj (28 ianuarie 1914) și la București (7 martie 1914), unde a circulat cu titlul *Secretul orbului* și a avut drept „slogan" publicitar următorul text: „martiriul unui român din Ardeal". Filmul s-a pierdut, cum s-au pierdut cam toate filmele acelor ani (drept pentru care, în acest capitol, nu vom putea vorbi despre filme *păstrate*). Din aceeași perioadă datează și filmul *Fata regelui dolarilor* — o comedie turnată la Cluj în vara anului 1913, cu Lili Poór în distribuție, cu Ianovics co-regizor alături de Robert Montgobert). În 7 mai 1915 era prezentat în premieră la Cluj — după premiera budapestană — filmul *Bánk Bán* de Mihály Kertész, cu László Bako în rolul titular, Jenö Janovics fiind producător și scenarist (adaptând o dramă de József Katona): piesa originală a fost scoasă dintre pereții scenei, acțiunea a fost presărată cu momente cinematografice voit spectaculoase, cum ar fi „lupta din Galiția". Același regizor — devenit „nume mondial" — a filmat, la Cluj și la Trascău, în iunie-iulie 1914, *Escortata* și, în aceeași vară, comedia *Sugarii împrumutați* (Janovics fiind, în ambele, scenarist). Iată câteva dintre filmele regizate de Jenö Janovics, începând din 1915: vodevilul *Șiretenie de fată*, comedia din viața actorilor *Liliomfi* (după o piesă de Ede Szigligeti, cu filmări la Cluj, Gherla și Feneș, și cu premiera la Cluj în 24 ianuarie 1917), drama *Inimi zbuciumate*, comedia sentimentală *Fata nababului din Dolova* (realizată în colaborare cu Sándor Korda), drama *Sunt nevinovat* și povestea sentimentală *Excelența sa deținută*, o altă dramă — în care regizorul deținea și rolul principal — *Taina spovedaniei*, *Ciclul de poezii de Petöfi* (ecranizare a unor poezii de Petöfi, printre care „O cârciumioară la capătul satului", „Calul furat", „Nemeșul maghiar", un film în patru acte prezentat la Cluj în 4 aprilie 1918, la cinematograful „Szinkör"), comedia rurală *Notarul din Peleske*, dramele *Cârciumăreasa iubea haiducul* (după altă poezie de Petöfi) și *Învățătoarea* (după o piesă de Sándor Brody), drama criminală *Ultima noapte* și povestea unui condamnat pe nedrept *Stigmatizatul*, drama *Industriașul* și comedia *Cyklamen*, ecranizările *Madame X*, *femeia anonimă* (după o piesă de André Bisson), *Serge Panin* (după o piesă de Georges Ohnet), *Călugărul* (după piesa lui Aristid France) și *Bacara* (după piesa lui Henri Bernstein), ultimele două cu Lili Poór în roluri principale, alte câteva drame — *Madona satului*, *Hotel Imperial*, *Braconierul* —, comedia *Corp mov, șapcă galbenă*, cu aceeași mare actriță Lili Poór. Lista, cum spuneam, e mai lungă, am selectat doar câteva titluri. Regizorul va fi activ pe platouri și după Unirea din 1 Decembrie 1918, când numele său, pe generice, va deveni Eugen Janovics.

Filmografia de peste munți începe cu... scheciul cinematografic *Cox și box,* filmat la Cluj în vara anului 1912, o peliculă în care jucau Ilonka și Gyula Nagy. Din 1915 datează... *Dragostea unei apașe* — regizoare fiind Elemér Heténi, soția lui Elemér Bornemissza —, filmările exterioare fiind realizate la Cluj (la fabrica de cărămidă, pe malul Someșului, în Piața Centrală, la farmacia „Biro", la restaurantul „New York", la cafeneaua „Thalia", în fața palatului Bánffy), între 1 și 3 martie 1913. Tot din 1913 datează și comedia *Nuntă la Arad* de Mihaly Szendrey (cu Alfred Gyözo în rolul lui... Napoleon). Diletanți din aristocrația clujeană au interpretat, în acea perioadă, filmul *Omul de 300 de ani,* prezentat în premieră la Budapesta (27 aprilie 1914). În afara cineaștilor amintiți, din 1915 este activ pe platouri regizorul Márton Garas, cu *Mărturia sângelui* (premiera la Cluj în 27 octombrie 1915), *Regele bursei* (o dramă din viața aristocrației financiare), *Întâlnire nocturnă* (o dramă populară), *Noapte bună, Muki!* (cu Lili Poór și Ferenc Vedrey, acesta din urmă fiind... Muki, un crai tomnatic cu revelații nocturne), *Magdalena de la munte* și un „remâke", *Cox și Box* (doi burlaci londonezi intrați în folclor). Printre regizorii prezenți pe platouri după 1916 se numără, cum am văzut, și Sándor Korda — cu filme precum *Nopți albe* (*Fedora*), *Povești despre mașina de scris* (cu Lili Berky și... Jenö Janovics), *Bancnota de un milion de lire* (după romanul lui Mark Twain), *Bunica* (cu Lujza Blaha), *Contele Mișka* (ecranizarea unei... operete), *Bărbatul cu două inimi,* o poveste de dragoste ai cărei protagoniști sunt o fată crescută la călugărițe și un tânăr moșier căsătorit. Printre regizorii acelor ani se număr Ferenc Téray (și interpret, în filmul său *Viclenie de strengar*), Mihaly Szendrey (autorul comediei *Nuntă la Arad,* a cărei premieră a avut loc... la Arad, în sala Teatrului orășenesc, la 19 decembrie 1913). Un regizor care și-a câștigat o meritată reputație în epocă a fost Adolf Mérei, cu filme precum *Somnambulul* (premiera: 2 aprilie 1918, la cinematograful clujean „Urania"), *Niciodată... de-a pururea!*, *Camerista, Comandantul a șase corpuri,* acestea trei datate 1916. Două scurtmetraje sunt semnalate la Arad în 1916: comediile *Jos Masca!* și *Aveți o păpușică?* de Dezideriu Kertesz, cu Luiza Keiffer-Györö și... Dezideriu Kertesz. După anul 1917, pe generice apare cu asiduitate un alt nume de regizor, Mihály Fekete, în filmografia căruia intră pelicule precum *Fetele doamnei Gyurkovics* (o comedie cu happy-end despre tentativele unei văduve din mica nobilime provincială de a-și căsători fetele), *Bătrânul infanterist și fiul său, husarul* (strădaniile unui bătrân infanterist sărac de a-și însura fiul cu... Lili Poór, fata cârciumarului), drama simbolică *Dorința* (printre personajele căreia, în calea unei soții adulterine, apar Dorința, Conștiința, Minciuna și Moartea), *Un rol dificil* (povestea unei fiice de general scăpătat, nevoită să se mărite cu un băcan bogat), *Contagiunea, Siberia* (o dramă sentimentală, cu Lili Poór în rolul unei aristocrate rusoaice care iubește un tânăr intelectual exilat în Siberia), *Cei care și-au schimbat viața* (o altă dramă sentimentală, turnată la Cluj în toamna anului 1918), *În țara cnutului* (distribuit și sub titlul *Biciul din Siberia*), *Tragedia doctorilor* (decepțiile amoroase ale unei soții de medic, trecută de prima tinerețe), la multe dintre aceste filme scenarist fiind... Jenö Janovics și operator László Fekete. Abia după primul război mondial și după Unirea din 1918 vom întâlni — cu toată afluența de titluri a acestei perioade — primul film păstrat din producția studiourilor transilvane.

BILANȚUL FILMULUI PRESONOR (1917–1930)

FACSIMILE CINEMATOGRAFICE „ÎMBĂTRÂNITE DE VREME"

Memoria arhivei păstrează, peste ani, pagini de istorie care sunt, totodată, prețioase documente de istorie cinematografică. O petrecere câmpenească la Bordei, filmată de un operator anonim la începutul deceniului al doilea, o întrunire muncitorească de 1 mai, în sala „Dacia" — petrecută într-un mai, când, vorba poetului, „rozele înfloresc scăldate-n aurul din soare" (dar era soarele anului 1911!) —, culoare de epocă, patos, facsimile cinematografice îmbătrânite de vreme, toate acestea, imagini ale unei alte lumi, aduc spre contemporaneitate mărturiile de o valoare inestimabilă ale filmelor documentare și ale „actualităților" de odinioară. Practic, istoria mondială a cinematografului a fost deschisă de documentare. Pe toate meridianele, la diferite latitudini și longitudini, acolo unde arta cinematografului a pătruns în urmă cu decenii sau acolo unde filmul s-a inventat (sau se inventează încă!) sub ochii noștri, documentarul a precedat activitatea cinematografică de orice altă natură, a inspirat multe curente artistice și școli naționale, marcând datele reale de naștere ale cinematografiilor lumii. Faptul are o explicație simplă, foarte la îndemână: secvențele de „actualități", documentarele s-au dovedit dintotdeauna formele cele mai spontane ale cinematografului. Pentru a lua un singur exemplu de aiurea, filmul italian — înainte de a naște primii „monștri" istorici de tip *Catalina, Neron, Galileo Galilei* — a consemnat pe peliculă cursa automobilistică de la Susa la Mont Cenis, o vânătoare de leoparzi și cutremurul de la Messina, „subiecte de actualități" la ordinea zilei în anii 1904–1906. Dar nu trebuie să mergem cu gândul prea departe, istoria filmului românesc —, cum am văzut — a început, de asemenea, cu „vederi românești", încă în ultimii ani ai veacului al XIX-lea, și, apoi, după un deceniu, prin alte subiecte de actualități (pierdute azi, din păcate, în marea lor majoritate).

Oricum, din primii ani ai filmului documentar parvin multe mărturii despre munca și rodul pionierilor genului. Primul război mondial a întrerupt, cum bine se știe, fluxul creației cinematografice. Dar aceeași perioadă a prilejuit operatorilor din serviciul foto-cinematografic al armatei surprinderea unor numeroase imagini de front. Acest serviciu a luat ființă în 15 noiembrie 1916. Conducerea Serviciului Fotografic și Cinematografic al Armatei Române i-a fost încredințată sublocotenentului Ion Oliva, student la Facultatea de Arhitectură din Paris (mobilizat după începerea războiului și trimis în țară de către șeful misiunii militare române în Franța, colonelul Rudeanu, în scopul organizării acestui serviciu). Împreună cu Oliva, venise în România și George Grassi, ca reprezentant al armatei franceze și al Casei de filme „Gaumont". Ca operatori de front au fost numiți caporalul Tudor Posmantir, soldatul Constantin Ivanovici, caporalul Gheorghe Ionescu (responsabil cu filmările aeriene), iar după bătălia eroică a Mărășeștilor — unde-și făcuse

botezul focului — a fost cooptat și soldatul Eftimie Vasilescu. Manuela Cernat (într-un articol din „România literară", 1 decembrie 1989) sublinia: „practic, aici se reuniseră toți cinematografiștii incorporabili de care dispunea în acel moment țara. În totul și cu totul cinci. Cinci foarte tineri pionieri ai unei arte pe cale de înfiripare, cinci foarte tineri breslași, de-o vârstă cu însăși noua profesie pe calea căreia tocmai păşiseră". După cum precizează Viorel Domenico în cartea sa „Scutul de celuloid", cineaștii militari și-au îndreptat atenția cu precădere asupra a ceea ce se întâmpla în prima linie a frontului: ei au fixat pe peliculă imagini din timpul stabilizării frontului în Carpații Răsăriteni, în sectorul Focșani — Nămoloasa (după retragerea în Moldova) și al refacerii forțelor de la începutul anului 1917, în vederea marilor bătălii care aveau să urmeze. Despre filmul *Iarna pe front (Armata Română în Munții Carpați)*, realizat în această perioadă, un document aflat în Arhiva Națională de Filme consemnează: „Eroii acestui reportaj erau ostași simpli, prinși în încleștarea cu dușmanul și cu vitregiile naturii. Făcând scut cu piepturile lor într-un sector al frontului de pe crestele Carpaților, ei au avut prilejul să ofere cineastului militar câteva momente caracteristice pentru un dispozitiv de apărare. Obiectivul aparatului de filmat a cuprins în panoramice largi dantelăria încâlcită a tranșeelor, oprindu-se apoi în prim-planuri la acei truditori care le făureau". Printre reportajele din iarna și primăvara anului 1917 s-au numărat și *Vederi de pe frontul român* (realizat la Târgu Ocna), *Vânătorii de munte* (filmat la Piatra Neamț) de Constantin Ivanovici, *Vederi cinematografice de la antiaeriană* și *Experiențe cu tunuri antiaeriene,* realizate la Botoșani de Tudor Posmantir. Memoriile operatorilor Constantin Ivanovici și Tudor Posmantir oferă multe amănunte despre filmările de-atunci. Cineaștii militari au filmat în vara și toamna anului 1917 peste 50 de reportaje. Din aceste filmări s-au realizat două ample documentare de montaj. Primul, *Frontul român* (în două părți), al doilea, *În jurul ultimelor lupte de pe frontul român* (în cinci părți). Acest film este primul documentar de lungmetraj realizat în timpul războiului; autor principal: Constantin Ivanovici, care a fost, deopotrivă, operator monteur, ba chiar și proiecționist, la premiera din 25 septembrie 1917 de la Teatrul Național. În film erau incluse și secvențe din cele două părți ale documentarului *Frontul român* (a căror premieră publică avusese loc în lunile mai și — respectiv — iulie din anul 1917). Constantin Ivanovici povestește în memoriile sale: „După terminarea luptelor din vara anului 1917, având cca 1500 m. de material filmat, m-am gândit să montez un film despre victoriile armatelor române de la Mărăști, Mărășești, Oituz, Tg. Ocna. După aprobarea primită din partea Marelui Cartier General am muncit vreo câteva zile și nopți și am reușit să montez un film de șase bobine". Filmul cuprindea imagini privind reorganizarea armatei române pe toate fronturile în toamna anului 1916 și iarna anului 1917, scene operative din luptele de la Mărășești, Mărăști, Tg. Ocna și Oituz, în partea finală fiind montate secvențe cu defilarea trupelor victorioase și decorarea eroilor. Operatorul Constantin Ivanovici evocă, în amintirile sale, și premiera de la Teatrul Național: „Scriitorul Mihail Sadoveanu, directorul Teatrului Național, m-a felicitat și mi-a spus: «Mă, țâncule (Constantin Ivanovici avea 19 ani pe atunci — *n.n.*), ai făcut o lucrare grozavă. Vei rămâne în istorie!»".

Reportaje de război au realizat și operatori străini aflați în misiune pe frontul român, iar în teritoriul ocupat de armatele germane și austro-ungare (în perioada noiembrie 1916–august 1917) au filmat și operatorii din țările ocupante, reportaje de tipul *Victoria lui Mackensen (I, II, III), În Bucureștiul cucerit* sau *Împăratul Wilhelm al II-lea în România*; au fost realizate chiar reportaje ale operatorilor austro-ungari de tipul... *Ardealul atacat*

de români (cu filmări în zona Odorhei și Miercurea-Ciuc), *Drumul nostru triumfător prin România* (luptele din Carpați, la Pasul Bran, cucerirea orașului Câmpulung), *Un batalion de honvezi pe frontul românesc* etc. Astfel de filme erau proiectate și pe ecranele bucureștene. Cum erau primite ele? „Din întunericul sălii se arunca în ecran cu ouă clocite și cu legume" notează, în memoriile sale, Constantin Ivanovici. Iată și opinia istoricului teatral Ioan Massoff: „Mă înghesuiam pe la cinematografe, foarte frecventate nu atât pentru filmul propriu-zis, cât pentru jurnalul de război. Nu funcționau decât trei săli: «Lux» (strada Doamnei), «Clasic» (Bulevardul Elisabeta) și «Zaharia» (strada Lipscani) apte să nu permită pătrunderea bombelor lansate de avioanele dușmane. Se aplauda armata română care trecuse Carpații și înainta în Câmpia Transilvaniei, dar se huiduia la apariția armatei kaiserului" („Între viață și teatru", p. 18).

În anii care au urmat primului război mondial, cinematograful a continuat să fie prezent în viață, Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei deținând întâietatea, el dispunând de cel mai modern laborator de filme din țară și de câțiva valoroși specialiști în tehnica și arta cinematografică, printre care Nicolae Barbilian, Eftimie Vasilescu, Vasile Gociu, Ion Cosma, ing. Alexandru Dumitrescu (Constantin Ivanovici, demobilizat, și-a continuat activitatea întâi ca reporter permanent al actualităților „Paramount" și, apoi, ca liber-profesionist, iar Tudor Posmantir, între 1920 și 1929 a condus Serviciul cinematografic al Fundației Culturale Regale). S-au „cinematografiat" (cum se spunea pe atunci), în acei ani, marile momente politice ale timpului deși — ironia soartei? — nu ni s-a păstrat nici o imagine cinematografică de la Marea Adunare Națională de la Alba Iulia, din 1 Decembrie 1918. S-au filmat, totuși, „actualități" semnificative ale vremii, după Marea Unire: *Deschiderea lucrărilor primului parlament al României Mari* (1919), *Deschiderea Universității din Cluj* și *Deschiderea universității din Cernăuți* (1920). După 1922, evenimentele politice vor fi consemnate îndeosebi la Serviciul Cinematografic al Fundației Culturale Regale, Serviciul Cinematografic al Armatei limitându-și activitatea la filmarea unor subiecte militare (comemorarea eroilor, vizite ale suveranilor în unități militare, vizite ale unor delegații militare străine etc.). În 1921, Nicolae Barbelian — cel care a devenit „sufletul" Serviciului — a realizat cel mai amplu montaj de secvențe cinematografice filmate în anii războiului, documentarul în patru serii *Războiul nostru* (utilizând imagini filmate de Constantin Ivanovici, Tudor Posmantir, Eftimie Vasilescu, Vasile Gociu). După cum se specifică în filmografia producției cinematografice din România, „filmul conținea, în general, materialul impresionat în timpul războiului, în luptele de la Mărăști, Mărășești și Oituz, inedite pentru publicul bucureștean, precum și actualități ulterioare anului 1917". Premiera celor patru serii a avut loc la cinematograful bucureștean „Vlaicu", în zilele de 2, 17, 23 ianuarie și 2 februarie 1921. Din acest film, Arhiva Națională de Filme păstrează 500 de metri, imagini comentate astfel de Dan Mateescu (în studiul său privind jurnalul de actualități din „Contribuții la istoria cinematografiei în România"): „Atât de puține câte sunt, scenele din primul război mondial ne fac să retrăim senzația forței de rezistență a poporului. Nu cred că pot fi uitate secvențele de iarnă ale anului 1917, cu soldați pregătindu-se de luptă sau strânși în jurul focului, unii cufundați în gânduri, alții zâmbind aparatului de filmat. Este o atmosferă confuză și eroică, totodată, perfect surprinsă pe câțiva zeci de metri de peliculă (...). Deși scenele de luptă sunt cam stereotipe, există destule secvențe ce declanșează și acum emoția (în 1970, *n.n.*). Cu greu pot fi uitate fețele împietrite ale soldaților, uniformizați de vestoanele militare, mărșăluind pe drumuri prăfuite

în întâmpinarea gloanțelor dușmane. Același fluid unic îl au și cadrele din tranșee, tunarii în acțiune, răniții (...). Valoarea lor istorică sprijină capitolele de specialitate referitoare la acest eveniment și se sprijină pe ele, formând un complex de argumente științifice".

Lui Nicolae Barbelian i se datorează și amplul documentar de sinteză *Povestea neamului românesc,* realizat în anii 1922–1923 și prezentat în premieră la Cinema „Teatrul Popular" în 16 aprilie 1923. Este vorba despre un film structurat în „patru mari epoce", cu o lungime de 2500 de metri, al cărui scenariu (inclusiv inserturile) a fost scris de Nicolae Iorga. Regizorului Nicolae Barbelian i se datorează și imaginile filmului (metopele de pe Columna lui Traian, mărturii arheologice, desene și stampe de epocă, documente de arhivă și de arhivă cinematografică, în principal imagini de pe fronturile primului război mondial și din procesul de constituire a statului național unitar român). Printre momentele istorice evocate în film sunt războaiele dacilor cu romanii, colonizarea Daciei și formarea poporului român, invaziile barbare și invazia turcilor, luptele voievozilor români, bătăliile lui Mihai Viteazul de la Călugăreni și Șelimbăr, intrarea în Alba Iulia, ocuparea austriacă a unor provincii românești, răpirea Bucovinei, Horea, Cloșca și Crișan, răpirea Basarabiei, răscoala lui Tudor Vladimirescu (partea I), antemergătorii revoluției de la 1848, marii pașoptiști, domnitorul Alexandru Ioan Cuza și Unirea Principatelor, restituirea de către ruși a trei județe basarabene (Cahul, Bolgrad, Ismail), încorporarea Transilvaniei la Imperiul Austro-Ungar, războiul de independență, luptele de la Grivița, independența României, realipirea Dobrogei, pierderea celor trei județe basarabene, România în primul război mondial, luptele de la Mărăști și Mărășești (partea a II-a), proclamarea Basarabiei ca Republică independentă, realipirea Basarabiei la patria-mamă, mari patrioți basarabeni, adunarea de la Alba Iulia și alipirea Ardealului la patria-mamă, mari patrioți ardeleni, luptele de pe Tisa, intrarea armatei române în Budapesta, armata română distribuind hrană populației înfometate budapestane (partea a III-a), viața în Ardeal după alipirea la patria-mamă, demonstrații românești de bucurie, pelerinaje la mormântul lui Mihai Viteazul și la mormântul lui Avram Iancu, apoteoza neamului românesc, sfânta catedrală de la Alba Iulia (partea a IV-a). Ca operator și regizor, Nicolae Barbelian a mai colaborat la pelicule ca *Filmul încoronării* (1922), *Funeraliile regelui Ferdinand* (1927) iar ca operator la scurtmetrajul *Obiceiuri populare* (1928) și la documentarul sociologic *Drăguș, viața unui sat românesc,* despre care vom vorbi într-un capitol separat.

Pe lângă titlurile amintite, în filmografia operatorului Constantin Ivanovici figurează subiecte precum *Intrarea în Capitală a trupelor aliate* (1918), *Vizita Mareșalului Badoglio în România* (1921), un ciclu realizat între anii 1921–1923 (*Reșița, Minele de la Anina, Industria petrolului, Industria lânii, Timișoara, Uzinele Vulcan, Fabrica de mătase, Lugoj), Funeraliile lui I.C. Brătianu* și *Funeraliile Regelui Ferdinand* (1927), *Manifestația de la Alba Iulia* (1928). Tudor Posmantir este, între anii 1920 și 1930, cum spuneam, principalul reporter cinematografic al Casei regale, printre realizările sale fiind scurtmetrajul *Peste mări și țări* (1920–1921), un alt film despre *Neamul românesc* (1925), pentru ca, spre sfârșitul deceniului, să colaboreze cu Jean Mihail la documentarul *Viața unui oraș* (1929), să participe — cum vom vedea — la realizarea unor filme de ficțiune, să-și continue activitatea de documentarist, în spiritul afirmat, și după 1930 (*Filmul României, Scene din viața și domnia regelui Carol I* ș.a.). Eftimie Vasilescu, afirmat, la rându-i, ca operator, regizor și producător în deceniul al treilea (el înființa, în anul 1923, laboratorul cinematografic și firma „Româniafilm"), are la activ documentare ca *Mișcarea*

cooperatistă din România (1924), *Excursiunea pe Dunăre a iahtului dunărean* (1925), *Teatrul comunal Brăila* (1928); ca operator a lucrat la *Serbările Unirii* (1929) și, după 1930, la câteva filme medicale semnate de Dem Paulian (*Hemiplegia, Sifilisul nervos, Miotonia*). A realizat și un film despre *Minunea de la Maglavit,* a colaborat la multe alte documentare (semnate de Constantin Petrovici sau Ion I. Cantacuzino) și la filme de ficțiune. Alt nume important, lansat înspre mijlocul deceniului al treilea, a fost acela al operatorului Vasile Gociu, foarte activ în domeniul filmelor de ficțiune, dar afirmat, deopotrivă, în filmul documentar, printr-un film ca *Turnu Severin și împrejurimile sale* (1927), o călătorie pe Dunăre de la Severin la Moldova Nouă, prin contribuția la documentarul din 1929 *Serbările Unirii*. Un documentar din 1926, *Dâmbovița apă dulce,* realizat de Vasile Gociu și Marcel Blossoms nu a fost prezentat niciodată pe ecrane, fiind interzis de cenzura vremii pentru modul în care prezenta contrastele capitalei. Capitala, ca și cinematograful, avea, de pe atunci, contraste...

PĂCALĂ ȘI HAPLEA: PRIMELE PERSONAJE ANIMATE

Autorul primului film românesc de animație, Aurel Petrescu, avea 23 de ani când „l-a pus în mișcare" pe Păcală. Era anul 1920. Peste puțină vreme, un alt regizor tânăr, Marin Iorda (Iordache), la 26 de ani, îi dădea viață pe ecran lui Haplea. Era anul 1927. Cei doi artiști de talent, Aurel Petrescu și Marin Iorda, au rămas în istoria filmului drept pionierii animației românești. După cum subliniază Aurora Pancaldi și Bujor T. Rîpeanu în studiul lor din 1971, „Începuturile filmului românesc", „ca peste tot în lume, animația românească s-a născut prin dezvoltarea graficii jurnalistice, din tendința firească a acesteia de a-și depăși limitele prin animarea imaginilor. Toți creatorii de filme de animație provin din sectorul graficii de jurnal, pe care au ilustrat-o în domeniul caricaturii politice și de divertisment, în domeniul publicitar sau în cel al benzilor desenate. Grafica jurnalistică a fost astfel prima școală la care s-au format animatorii români. Acesteia i se datorează în primul rând trăsăturile de originalitate plastică și de specific al formulei satirice pe care le dovedesc unele din realizările lor". Primii noștri regizori de animație nu fac excepție de la regulă. E drept, printre „modelele" lor se numără și cineaștii de răsunet ai vremii, un Walt Disney, un Robert Fleischer, un Pat Sullivan, dar punctul de plecare în aventura celei de a opta arte rămâne propria lor creație desenată, dorința de a depăși condiția de ilustratori ai revistelor pentru copii și tineret în care se afirmaseră.

Aurel Petrescu (1897–1948) s-a făcut cunoscut, ca desenator și caricaturist, încă de prin anul 1915, când cronicile sale din „Rampa" — pe când era cel mai precoce cronicar cinematografic, avea numai 18 ani! — erau însoțite, de regulă, cu caricaturi (ale unor artiști în vogă ca Max Linder, Francesca Bertini, Asta Nielsen, Waldemar Psylander, Maria Carmi, Mario Bonnard, Prince Rigadin). Această activitate este continuată și în timpul războiului, în revista ieșeană „Teatrul de mâine", unde publică desene umoristice care ilustrează foiletonul satiric „Capșa în refugiu" și caricaturi ale unor scriitori și oameni de teatru (Barbu Delavrancea, Mihail Sorbul, Mihail Sadoveanu, Ion Minulescu, Maria

Ventura, C.I. Nottara, Marioara Voiculescu, V. Maximilian, Elvira Popescu ș.a.). Tot la Iași, unde îl purtase războiul — și activa în cadrul serviciului topografic al armatei — s-a familiarizat cu filmul, s-a aflat în imediata apropiere a cineaștilor mobilizați acolo, a activat ca fotoreporter, apoi ca operator și regizor, descoperind mereu, cum îi plăcea să spună, „trucuri cinematografice". După război, în presa epocii interbelice, desenatorul Aurel Petrescu, întors în Capitală, devine colaborator permanent la „Rampa", „Cinema" și în special la „Universul" (unde caricaturile sale, începând din octombrie 1921, apar — o perioadă —zilnic, uneori chiar două într-un număr). Între timp, însă, *graficianul* și *cineastul* din el s-au întâlnit, Aurel Petrescu s-a lansat în domeniul filmului de animație, desenând — în câțiva ani — zeci de filmulețe. Din păcate, nici unul nu s-a păstrat. Dar achiziționarea de către Arhiva Națională de Filme a unui album cuprinzând 240 de „capete de plan", fotograme din filmele lui Aurel Petrescu (după cum reiese și din studiul „Documente inedite Aurel Petrescu" de B.T. Rîpeanu, „Cinema", nr. 10/1967), a permis reconstituirea „arheologică" a creației celui mai prolific autor din epoca pionieratului în animația românească. În stadiul citat, Aurora Pancaldi și Bujor T. Rîpeanu stabilesc cronologia filmelor de animație ale lui Aurel Petrescu (oferind date suplimentare despre peliculele în cauză): 1920 — *Păcală în lună,* „comedie bufă cu desene animate"; 1923 — *D-ale zilei,* „revistă umoristică" și o altă serie de caricaturi animate cu același titlu, *D-ale zilei II;* 1924 — *Păcală amorezat* (în alte surse *Păcală îndrăgostit*); 1926 — O nouă serie din ciclul *D-ale zilei III,* cu subtitlurile „Politică", „Modă", „Finanțe", „Import", „Export" și, în același an, *Motanul în lună;* 1927 — seria *D-ale zilei IV,* două „istorii umoristice" ale omenirii, *Femeia, de la Eva până în zilele noastre* și *Bărbatul, de la Adam până azi,* un ciclu de *Proverbe ilustrate* și o satiră politică intitulată *Capete — Figuri politice*. „Studiul fotogramelor — spun autorii «reconstituirii» — ne vorbește în primul rând despre fantezia grafică și cinematografică a realizatorului. Desenatorul desfășoară nebănuite resurse de inventivitate plăsmuind aparate de zburat, care de care mai curioase, pentru a-și aduce personajele în lună. Acest voiaj constituie o veritabilă obsesie a sa — sugerată de... Méliès, se pare, *n.n.* —, obsesie care dă naștere unor zeppeline și rachete, unui fel de helicopter închipuit ca un tramvai aerian, unei nave interspațiale cu elicea în funcțiune etc. Aceeași imaginație naște ciudate combinații anatomice, sub chip de animale bizare: un cocoș cu cap de elefant, un elefant cu cap de cocoș, o barză cu cap de porc, un câine cu cap de rață." În filmul *Păcală în lună,* supozițiile — bazate pe ordonarea fotogramelor din album — conduc spre următoarea „tramă": o navă cosmică plutește peste mări și țări (ajungând dincolo de polul nord), de la bord, căpitanul scrutează zările cu ajutorul unui telescop — printre peisajele survolate fiind podul de la Cernavodă cu dorobanțul său, catedrala Notre Dame, Colosseumul, palatul Ligii Națiunilor, un mare port maritim etc. —, descoperind în final stranii peisaje lunare. Fotogramele din *Păcală amorezat* au putut fi comparate cu cele apărute în revista „Cinema", care anunța, în 1925, terminarea filmului. Din istoria umoristică a femeii făceau parte, desigur, multe dintre chipurile și siluetele albumului, personaje seducătoare, grațioase și ușor ridicole, alungându-și plictiseala prin stațiunile la modă sau purtând steaguri și pancarte pe care scrie „vrem!", în timp ce istoria umoristică a bărbatului cuprindea diverse chipuri și siluete moderne, în ținută de gală, altele cu chip de Bachus sau de sultan în haremuri, de umil funcționar într-o gară sau de cititor al „Gazetei raiului" într-un colț de paradis. *Capete — Figuri politice* erau caricaturi ale politicienilor vremii — în stilul celor din „Universul" —, printre politicienii

prezenți în fotograme fiind mareșalul Averescu, Ion Mihalache, Iuliu Maniu, I.C. Brătianu. Cât despre ciclurile *D-ale zilei*, ele erau un fel de „oglindă a actualității". Cum spuneam, patima pentru filmul de animație a durat, la Aurel Petrescu, doar câțiva ani de zile. Prin 1927, când piața era invadată de filme de animație aduse de peste ocean (mult mai ieftine, fiindcă erau produsul unei *industrii* cinematografice), regizorul și-l va lua pe Păcală și se va îndrepta spre filmul cu actori. Nu pentru multă vreme: sonorul îl va îndepărta rapid de pe platouri, multă vreme cineastul Aurel Petrescu va dispărea din atenția publică, pentru ca proiectele sale cinematografice de mai târziu — în 1947 căuta sprijin oficial pentru realizarea unor basme cinematografice, după *Punguța cu doi bani* și *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă —, să eșueze, din pricina morții sale premature, la numai 51 de ani.

În 1927, când Aurel Petrescu se retrăgea, practic, din lumea filmului de animație, apărea un alt pionier al genului, Marin Iorda (1910–1972), care aducea cu sine un alt personaj legendar, pe Haplea. Marin Iorda — rămas pe genericul singurului său film de animație cu numele de Iordache — era scriitor, gazetar, om de teatru, pictor și grafician la ora debutului său în animație. Cum a ajuns să facă filmul *Haplea* o spune el însuși, în „Amintirile" sale, aflate în manuscris la Arhiva Națională de Filme: „Am adunat de ici, de colo, bani pentru a cumpăra un vechi aparat de luat vederi, nu mai mare decât o valiză: marca «Urban», un adevărat strămoș. Cum aveam să-l adaptez necesităților mele? Cum să-i potrivesc dispozitivul de turnare? Pelicula? Băile? Două mese suprapuse, pentru turnare. Pe masa de deasupra, bătrânul «Urban». Pe cea de dedesubt, platoul pe care îmi voi așeza personajele. O gaură în masa de deasupra îmi va permite să fixez obiectivul în așa fel ca să pot privi drept la mijlocul mesei de jos, scuzați... al platoului. Și astfel, lună după lună, în pivnița de cărămidă igrasioasă, stăteam aplecat pe planșeta de desen, cu grijă, cu teamă, tremurând la gândul că aș putea face o mișcare greșită. Căci nu îmi era îngăduit să greșesc, să stric un material obținut cu atâta greutate, cu prețul unei munci încordate, scriind și desenând titluri". În alt loc din același manuscris (subintitulat „Câte ceva despre activitatea mea cinematografică"), Marin Iorda mărturisește: „Cinematograful, filmul animat îmi confiscaseră toate gândurile, toate preocupările. Personajul meu, cu care îmi creasem o mică reputație în publicistică, nu-mi dădea pace nici o clipă, peste tot Haplea era prezent. Era legat de orice întâmplare, orice eveniment mai mare sau neînsemnat. De la Aurel Petrescu am cumpărat un vechi aparat de luat vederi, o cutie cât un geamantan marca Urban, cu care aveam de gând să realizez o serie de filme de desen animat având ca personaj principal pe al meu cunoscut Haplea (...) Încet-încet vrafuri de desene se ridicau în jurul meu. Haplea mergea, Haplea fugea, Haplea e supărat. Alături de el își făceau apariția alte figuri: Cățelușul Zdup, Gâsca cea Prostuță, Privighetoarea, Cioara, Cobzarul, Țambalagiul, Frosa, Popa Clondir, Nașul și Nașa. De asemenea, se întruchipau în părțile lor caracteristice trenul în mers, poduri, aeroplanul lui Lindberg, automobilul. Problemele ce mi se ridicau nu erau dintre cele mai ușoare, dar mă interesau cu atât mai mult: mersul omului, mersul câinelui, zborul păsărilor și al avionului, fuga automobilului. Toate trebuiau studiate, calculate și realizate în funcție de depărtare, de viteză, de unghiul optic sub care erau văzute și redate". În pivnița cu pereții de cărămidă umedă, condițiile de lucru ingrate, metodele primitive la care era nevoit să recurgă nu l-au descurajat, însă, ba chiar l-au stimulat, i-au hrănit iluziile: „vedeam serii întregi cu Haplea, vedeam realizate numeroase bobine în care luau viață cinematografică eroii din poveștile lui Creangă (Setilă, Gerilă, Flămânzilă, Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă cu traista lui cu

draci, Harap Alb, Cocoșul curajos din «Punguța cu doi bani»), vedeam pe Moș Ion Roată, vedeam pe împărații, prinții și frumoasele zâne ale minunatelor noastre povești". Mai dure erau, desigur, trezirile la realitate. Marin Iorda rămâne autorul unui singur desen animat, *Haplea*. Dar marea sa șansă a fost că filmul — spre deosebire de celelalte din epocă — s-a păstrat: în colecțiile Arhivei Naționale de Filme există o copie, bine conservată, în lungime de 320 m.: Haplea și Frosa lui au învins timpul, vor delecta în continuare generații după generații de spectatori. Filmul urma să fie — cum am văzut — punctul de plecare al unui serial care nu s-a realizat. Subintitulat „comedie grotescă", *Haplea* avea ca erou personajul benzilor desenate pe care Marin Iorda (Iordache) le publica în revistele epocii. În acest „prim capitol" — rămas unic — se urmăreau peripețiile matrimoniale ale personajului. Munca la film, începută în 1926, a durat aproape un an, operațiunile de laborator fiind executate la „România-Film", firma din epocă a lui Eftimie Vasilescu. Tehnica de animare era mixtă (desen animat, decupaj, actor), o tehnică asemănătoare — probabil — cu cea la care a recurs Aurel Petrescu în filmele sale, acesta din urmă relatând undeva că personajul desenat se „decupează, având grijă de a-l decompune, astfel că obținem membrele separat"; mișcarea personajelor era determinată de flexiunea încheieturilor, fapt care i-a determinat pe unii comentatori să remarce că desenele lui Aurel Petrescu nu sunt animate, ci „articulate". Cronicile de premieră ale filmului *Haplea (Primul capitol din viața lui Haplea)* sunt entuziaste. Sub semnătura M.B. (Marcel Blossoms), în „Cinema" nr. 70/1927 se putea citi: „Fără a exagera câtuși de puțin afirmăm că este primul film românesc de acest gen care stă aproape pe același nivel cu desenele animate străine (...). Figurile atât de populare ale lui Haplea, Frosa și cățelul Sdup, cunoscute din cărți și reviste, se mișcă de data aceasta pe ecran în scene amuzante și hazlii. Sunt scene pline de pitoresc și pătrunse de un spirit cinematic, cum nu întâlnești întotdeauna nici chiar în multe producții străine. De altfel iată ce caracterizează desenele animate ale lui Iordache. Imaginile sale nu sunt fixe și lipsite de ritm; trăsăturile sunt mobile, personajiile se mișcă viu, iar ritmul decupajului nu lasă nimic de dorit (...). Câtă răbdare și ce muncă i-a trebuit desenatorului Iordache ca să insufle viață eroului său și celorlalte personajii". Tot în revista „Cinema" (nr. 75/1928), sub semnătura Marianne, se mergea și mai departe: „Iată primul film românesc în desene animate, căci cele de până acum, deși încercări foarte lăudabile, nu erau într-adevăr «desene animate» ci mai mult «desene articulate», dacă se poate zice așa. Regia și decupajul, diversele planuri precum și montarea sunt admirabile; se cunoaște imediat că realizatorul cunoaște tehnica și este pătruns de esența cinematografului".

Premiera filmului *Haplea* a fost programată în prima zi de Crăciun a anului 1927, la cinematograful bucureștean „Capitol", unde filmul continua să ruleze la sfârșitul lunii ianuarie 1928, în completarea unei comedii cu Pat și Patachon. Era o ultimă „premieră" de animație din deceniul al treilea, după un lung șir de premiere, care au lansat și impus filmul românesc de animație încă din ultimul an al deceniului al doilea: *Păcală în lună* — 4 aprilie 1920, la cinema „Cercul Militar"; *D-ale zilei* I — 19 septembrie 1923, la cinematografele „Select" și „Apollo"; *D-ale zilei II* — 8 octombrie 1923, la aceleași cinematografe; *Păcală amorezat* — în cursul anului 1925, la „Select"; *D-ale zilei III* — 4 aprilie 1926 la cinema „Vlaicu"; *Motanul în lună* — 28 aprilie 1926, la „Vlaicu" etc. În afara filmelor amintite, spre sfârșitul deceniului al treilea, Aurel Petrescu a realizat, la cererea unor diverși comanditari, un mare număr de filme publicitare, iar Marin Iorda va figura, cum vom vedea, pe genericul unui film sociologic realizat în 1937 de profesorul Dimitrie

Gusti. Cam aceasta ar fi contribuția pionierilor la istoria filmului românesc de animație. E mult, e puțin? Important e faptul că animația se născuse. Într-o perioadă pur artizanală, datorită unor entuziaști cu notabile antecedente grafice și cu o atentă studiere a filmelor de animație străine, americane și franceze (în articolele lui Aurel Petrescu și în amintirile lui Marin Iorda se fac frecvente trimiteri la experiența lor de spectatori ai filmelor de animație străine), filmul de animație românesc a făcut pași siguri spre consacrare. Paleta de gen s-a dovedit foarte diversă — de la filmul anecdoctic, cu caracter popular, la satira cu adresă socială și politică, de la filmul fantastic la cel grotesc, de la șarja acidă la „ocheada" complice —, tehnicile și manierele grafice au fost, și ele, multiple, nu lipsite de trăsături plastice originale. În ultimă instanță, putem considera că animația românească din anii '20–'30 a contribuit efectiv la cristalizarea unei estetici a genului, pe care scrierile unor intelectuali de prestigiu au sistematizat-o, în articole, studii sau lucrări mai ample: Ion Marin Sadoveanu („Desenuri animate" în „Rampa" din 6 octombrie 1930), Camil Petrescu („Despre absurd", în „Facla" din 9 octombrie 1932), D.I. Suchianu („Curs de cinematografie", 1931), I.I. Cantacuzino („Uzina de basme", 1935), G. Călinescu („Între poezie și feerie", în „Adevărul literar și artistic" din 11 februarie 1936) etc. etc. Prezentul — și viitorul — păstrează, însă, foarte puțin din „zestrea" cinematografică a celor doi înaintași ai filmului românesc de animație. Dinu Ioan Nicula, în volumul său „Călătorie în lumea animației românești" (1997), punctează această realitate: „Dacă, pentru a contrabalansa caracterul cert umoristic al primelor filme de animație românești, ne vom adresa patetica întrebare «Ubi sunt?», răspunsul ar veni abia murmurat... E glasul discret al albumului cu fotograme și capete de plan aparținând lui Aurel Petrescu, e vocea stinsă a bobinei din unica cutie a filmului *Haplea* de Marin Iorda; cele două vibrații se întretaie în colecțiile de publicații ale Bibliotecii Academiei, căci acolo trebuie căutate premisele începutului animației românești: în grafica de revistă și de ziar a celor doi deschizători de drum". Există tulburătoare paralelisme între creațiile și destinele celor doi pionieri ai animației românești (lăsând la o parte „amănuntul" că și-au realizat filmele cu un același aparat marca Urban): au venit amândoi din lumea graficii de revistă — ar fi de adăugat și faptul că personajul Haplea a fost lansat de Marin Iorda în „Dimineața copiilor" —, amândoi s-au dedicat unor celebre personaje populare (Păcală și Haplea), amândoi au încercat, după experința filmului de animație, șansa filmului cu actori (Aurel Petrescu — *Păcală și Tândală la București,* 1926, Marin Iorda — *Așa e viața,* 1928, pentru a deveni ulterior „specialist la filme neterminate") —, amândoi au fost, cel puțin o dată, operatori (Aurel Petrescu la filmul *Iadeș,* 1926, Marin Iorda la *Haplea*), amândoi au parcurs experiențe actoricești (Aurel Petrescu în *Filmul familial,* Marin Iorda având o apariție în *Haplea*). O mică „paranteză" legată de această apariție: prezența cineastului în propriul său desen animat (un procedeu novator, folosirea mixtă a animației și actorilor) anunța intenția lui Marin Iorda de abordare a scurtmetrajului de ficțiune: lucrul se va întâmpla, filmul *Așa e viața* va fi realizat curând, dar „nostimada" e alta: titlul filmului de ficțiune reproduce replica pe care desenatorul i-o adresează pe peliculă, în desenul animat, personajului său principal, Haplea: „așa e viața!"; o paranteză în paranteză: Jean Georgescu, principalul interpret al peripețiilor comice din *Așa e viața,* va lua cu el, la Paris, cele două bobine ale filmului, și această peliculă a lui Marin Iorda îi va deschide ușile în citadela filmului francez. Revenind la paralelismul celor doi pionieri ai filmului de animație, nu putem escamota un accent grav: amândouă destinele au fost marcate de umbra neîm-

plinirii. Aurel Petrescu murea, cum am văzut, la numai 51 de ani, în pragul unui nou început, iar Marin Iorda se sinucide în 1972, după ce — cum o spune și Dinu Ioan Nicula în volumul său (pag. 15) — „printre tinerii lupi ce mișunau în studiourile cinematografice înființate în anii socialismului, nu reușise să realizeze nici măcar cele câteva sute de metri de desen animat pe care-i izbutise în perioada interbelică".

AL DOILEA ÎNCEPUT AL FILMULUI ROMÂNESC

Primul război mondial a influențat decisiv destinele producției cinematografice. Chiar dacă peste munți, în Transilvania, au continuat să se realizeze filme, pauza bucureșteană, de aproape zece ani, în suita premierelor cinematografice românești (în linii mari, între 1914 și 1923), îi determină pe istoriografi să considere anul 1923 drept „bornă" a unui nou început cinematografic, al doilea, sau chiar al treilea, dacă luăm în considerație pauza de la hotar de veacuri dintre „vederile românești" ale lui Paul Menu și *Amorul fatal* al lui Grigore Brezeanu. Spun „în linii mari", deoarece excepții există: în 15 mai 1920, de pildă, la cinematograful bucureștean „Regal", rula în premieră *Pe valurile fericirii,* ecranizarea unei piese americane (de K. Williamson) în regia lui Dolly A. Sigetti, cu Lya de Putti, Maria Filotti, Ion Manolescu, G. Storin, Tantzi Cutava-Barozzi, Al. Mihalescu. „Borna" rămâne, însă, anul 1923. În penultima zi a anului, la cinematograful bucureștean „Clasic" avea loc premiera filmului *Țigăncușa de la iatac,* o coproducție „Spera Film" (Berlin) — „Rador Film" (București-Haga), în regia berlinezului Alfred Halm. Se reînnoda, practic, „firul" premierelor românești, după o destul de lungă absență. La baza filmului a stat nuvela cu titlu omonim de Radu Rosetti, scenarizată de Victor Beldiman. Intriga era țesută pe povestea de dragoste dintre un boier și o fată de țigan, acțiunea fiind plasată la mijlocul veacului al XIX-lea și aducând în prim-plan moravuri și obiceiuri ale boierilor români de pe la 1850, viața grea a țiganilor pe moșiile acestora. Față de sursa literară, pe motivele căreia a fost elaborat scenariul, filmul introduce câteva peripeții spectaculoase înspre final, în pregătirea *happy-end*-ului (inexistent în nuvela inspiratoare), punând accente suplimentare, totodată, pe implicațiile de ordin social ale povestirii (comentariile de la premieră insistând asupra imaginii simbolice care deschidea filmul, o mână amenințătoare, cu un harapnic, dominând ceata țiganilor înspăimântați). Filmările au durat trei luni din toamna anului 1923 — septembrie-noiembrie —, exterioarele s-au turnat în satul Mogoșoaia, în fața palatului Mogoșoaia și în parc, la mănăstirea Pasărea, la bisericile Sf. Vineri și Stavropoleos, la vila Minovici, în fața mănăstirii Văcărești, în cartierul „Crucea de Piatră", pe malul Dunării, iar interioarele în București, noaptea, pe scena Teatrului Național. Asistent de regie a fost Jean Mihail, iar distribuția filmului — pierdut și el, ca atâtea altele — cuprindea actori importanți ai scenei românești: Petre Sturdza (în rolul bătrânului boier Hortopan), Leon Lefter (Vasile Hortopan, nepotul său), Elvira Popescu (Maria Trotușanu, logodnica acestuia), Maria Vecera (Smaranda Trotușanu, mama Mariei), Grigore Mărculescu (Matei Trotușanu, tatăl Mariei), Dorina Heller (Anica, „țigăncușa de la iatac"), Ion Iancovescu (Grigore, surugiul îndrăgostit de Anica). Desigur, „întoarcerea" la actori români, după ce publicul își făcuse idoli din Rudolf

Valentino, Pola Negri, Lya de Putti, Ivan Mosjukin, Jacques Catelain, Conrad Veidt, a însemnat mult în epocă. Sarina Cassvan-Pas nota în revista „Filmul" (nr. 9/1924): „Zilele acestea am văzut un film românesc jucat de artiștii români de pe meleagurile noastre (...). Avem acum și putința de a vedea în film plaiurile și culele noastre, rădvanele și obiceiurile strămoșești despre care am auzit vorbindu-se, iar artiștii pe care închipuirea noastră îi crea altfel decât erau în realitate sunt vechile noastre cunoștințe de la Teatrul Mic și Național". Filmul românesc reintra în conștiința publică. O anchetă a revistei „Filmul" (din anul 1924) situa *Țigăncușa de la iatac* pe locul 17 în preferințele spectatorilor, după vârfurile sondajului — *Casa misterelor, Kean, Monumentul indian, J'accuse* — dar înaintea altor filme celebre ca *Roata* de Abel Gance, *Moartea obosită* și *Dr. Mabuse* de Fritz Lang. În același an, 1924, doi apreciați regizori ai filmului național, Jean Georgescu și Jean Mihail, contribuiau în mod hotărâtor la re-lansarea producției cinematografice românești. Despre creațiile acestora vom vorbi într-un capitol aparte.

Tot din anul 1924 datează scurtmetrajul produs de Teatrul „Cărăbuș" *Peripețiile călătoriei lui Rigadin de la Paris la București,* un episod filmat — cu Charles Prince-Rigadin, Constantin Tănase și Petre Codruț —, turnat special pentru a servi ca introducere la un scheci jucat de Rigadin și Tănase pe scena Teatrului „Cărăbuș" și cuprinzând, în principal, trei episoade: plecarea eroului de la Paris, peripețiile de pe drum și sosirea în București, până la intrarea în scenă. Filmat la Paris, la Ploiești, în Gara de Nord și la grădina „Cărăbuș" (pentru filmările din România, operator, a fost Constantin Ivanovici), filmul a rulat, pentru prima dată, la grădina „Cărăbuș" în 10 iulie 1924. Din presa anului 1925 aflăm câte ceva despre un alt scurtmetraj, *Coana Sița a lui Nea Nae parlagiul,* de Emil Bobescu, cu... Iulian și Costin în rolurile titulare: se vorbește despre „o comedie (...) cu subiectul din lumea parlagiilor și măcelarilor de la abator", al cărei intrigant principal este... măgarul lui nea Nae, aflat în conflict cu „dobitoacele cornute", care organizează în final o „grevă a animalelor la tăiere". Premiera filmului a fost anunțată pentru 28 martie 1925, dar lipsesc indicații certe privitoare la difuzare.

1925 este anul lansării unui alt regizor care a lăsat urme în istoria filmului românesc, Ion Șahighian (1897–1965), un valoros om de teatru convertit la film în anii cinematografului presonor, care-și va confirma vocația — printr-o spectaculoasă revenire — și-n anii sonorului. Debutul său cinematografic s-a numit *Năbădăile Cleopatrei,* un film realizat după un scenariu propriu (inspirat de Eugène Labiche). Pe scurt, despre intriga acestei comedii sentimentale. Junele George Azureanu (Jean Georgescu) cade în mrejele unei frumoase Cleopatre (Charlotte Brodier), care-i toacă repede banii. Ca să scape de ea și să se poată căsători cu Serafinette Cătuneanu (Brândușa Grozăvescu), fiica unui bogat negustor (Mircea Pella), junele George recurge la tot felul de stratageme, ajutat de unchiul său, Guță Burdănescu (Nicolae Soreanu), un rentier provincial care vine la București să-și scape nepotul. După tot felul de peripeții — pe ruta Constanța-Poiana Țapului —, după ce Cleopatra îi încurcă logodna și nunta, George reușește să fugă cu Serafinette, lăsând-o pe Cleo să se consoleze în brațele unchiului său Guță. Încă din timpul filmărilor, regizorul își mărturisea astfel intențiile: „Ceea ce inovez în acest film e introducerea paralelă a comicului american, de valoare mai ieftină, cu rafinamentul comic francez (...), păstrând totodată și nota predominantă în comedia sentimentală (...). Nu introduc buful american decât în mică măsură și numai în scenele unde fanteziei i se lasă un vast câmp de operație. El apare doar în două halucinații de naiv, înspăimântătoare pentru el, amuzante pentru

spectator. Una din ele va reprezenta parodia unei scene între regina Cleopatra și Marc Antoniu. Comicul american îl voi reliefa doar prin situații, nicidecum prin jocul actorilor, pe care îl doresc cât se poate de discret și de elegant". Într-adevăr, noutatea filmului sunt tocmai aceste „refugii în istorie" la care recurge scenariul, prilejuite, desigur, și de denumirea personajului titular: în decor roman, Cleopatra se regăsește alături de Marc Antoniu (tot Jean Georgescu), printre personajele onirice fiind și Grasus, căpitan roman (Gh. Ciprian), sclava Silap, cântăreață de harpă (Victoria Corciov), sclave și sclavi (Margareta Marian, D. Lascu, acesta din urmă un sclav negru) etc. Din ampla distribuție a filmului mai făceau parte Sonia Cluceru (o îngrijitoare), Floria Capsali (o dansatoare), Ion Finteșteanu (servitorul Ion), Șt. Petrescu-Muscă (hangiul), Nae Săvulescu (primarul), Nae Tomescu (birjarul), precum și Al. Giugaru, A. Pop Marțian, Iancu Constantinescu ș.a. Operatorul filmului a fost Nicolae Barbelian, iar montajul era semnat de Jean Georgescu. Premiera pentru public a avut loc la 5 octombrie 1925, la cinematograful „Lux" (unde fusese și o avanpremieră, cu cinci zile înainte). Presa a apelat la superlative. În „Clipa cinematografică", Horia Igirosanu scria: „entuziasmat și cu toată sinceritatea atrag atenția cinefililor asupra acestui film care aduce (...) cea mai de preț până acum înscenare cinematografică românească." I. Massoff, în „Rampa" (din 5 octombrie 1925), considera că *Năbădăile Cleopatrei* e un film frumos, amuzant, plin de viață și de veselie. Fotografia e clară, punerea în scenă abilă, așa încât ochiul e încântat acoperind structura puerilă a scenariului". În „Cinema" (nr. 20/1925), V. Voiculescu conchidea: „E poate cea mai serioasă și izbutită lucrare cinematografică de producție românească. Tehnica, regia, ansamblul o fac superioară multor comedii filmice străine. E de remarcat luminozitatea și claritatea imaginilor. Artiștii noștri izbutesc să creeze personagii care vor rămâne măcar pentru noi — mediul românesc, strada noastră, șoseaua, birjarul, îi dau un farmec deosebit și nou". Nu peste multă vreme, regizorul Ion Șahighian recidivează: în prima zi de Crăciun a anului 1925, la cinema „Vlaicu" (după o „proiecție închisă", în Ajun, la Palatul Cotroceni), are loc premiera filmului *Datorie și sacrificiu*, o peliculă a cărei acțiune este plasată în zilele primului război mondial, incluzând „episoade din Carpați, Oituz, Mărăști, Mărășești", din „actualitățile" filmate de Serviciul cinematografic al Armatei în anii războiului. „Povestea" filmului este scrisă de un căpitan, ing. Al. Dumitrescu (pe un subiect al operatorului Nicolae Barbelian, care semnează și imaginea). Este vorba, în centrul intrigii, despre rivalitatea amoroasă dintre doi flăcăi de la țară, Ion Străjeru (George Vraca) și Ilie Păduraru (Ion Niculescu-Brună), care iubesc aceeași fată, pe Ileana (Lulu Chiriac), fiica primarului (Ion Finteșteanu). Rivalitatea continuă și pe front, unde Ion e rănit și Ilie — crezându-l mort — dezertează pentru a o revedea pe Ileana. Un glonț inamic îi va curma, însă, viața, iar Ion — însănătoșit și decorat — se va căsători cu Ileana, în tradiția celor mai sănătoase *happy-end*-uri. Presa este mult mai reticentă față de noua realizare a lui Ion Șahighian (în care mai jucau Gh. Conabie, Dumitru Gaspar, George Theodorescu, Marcela Gheorghiu): „Cu o vădită suprimare a unor scene menționate în scenariu, cu o nenimerită alegere a peisajiilor, o greșită distribuție a rolurilor, o interpretare rece, naivă, cu fotografia mai mult șterșă decât clară, această realizare cinegrafică, făcută de oameni cu prea puțină pricepere în această artă, nu prezintă nici o importanță pentru ecran ci rămâne doar jucăria unor tineri entuziaști" — scria M. Ghidionescu în „Rampa" din 4 ianuarie 1926. Din fericire, o copie — incompletă — a filmului se păstrează la Arhiva Națională (este vorba despre 627 de metri, din copia păstrată lipsind secvențele de

„actualități" pe care le citează presa vremii și o bună parte din final): opiniile de mai sus — cărora le-am cenzurat cacofoniile — nu sunt confirmate de realitate, mesajul actorilor de odinioară — George Vraca, Ion Finteșteanu, Ion Niculescu-Brună — este încărcat de emoție, peste decenii. Regizorul Ion Șahighian — și în calitate de scenarist — va reveni pe platouri în anul 1928. Atunci va realiza drama pasională *Simfonia dragostei*, un lungmetraj cu carieră internațională: o „premieră mondială pentru presă", se pare, a avut loc la Viena, în august sau septembrie 1928 (acolo începuseră și filmările, în luna mai a aceluiași an, la „Vita-Film" și la „Listo-Film", unde s-au turnat interioarele și câteva exterioare). La București, filmul a fost prezentat în 12 decembrie 1928, la cinematograful „Trianon". Din distribuție făceau parte Vivian Gibson și Grit Haid, două actrițe binecunoscute în filmul german, mari actori ai timpului ca Ion Livescu și Ion Petrescu, tânărul Alexandru Critico — toți trei de la Teatrul Național —, alte roluri erau încredințate unor actrițe vieneze: Iris Arlan, Barbara Salvotti, Klementine Plessner, Louise Poten. Două opinii am reținut din comentariile în general favorabile. Una, a unui prieten, regizorul Jean Mihail: „Șahighian scrisese un scenariu plin de poezie. Eroul său era un pictor, ce visa azurul pur al creației și în destinul lui simțeai fâlfâind aripile geniului, dar care sfârșea printr-o prăbușire brutală, sub loviturile unei societăți neînțelegătoare. Povestea dragostei și a înfrângerii pictorului conținea nu numai o amară ironie, pe care regizorul a redat-o cu multă sensibilitate, dar și un fond de acuzare a nedreptăților sociale. Datorită forței lor dramatice și a trăirii lor sincere de către actori, ai fi vrut parcă să ții unele scene în loc, ca să te bucuri de ele. Nimic nu era forțat în desfășurarea acțiunii, toate incidentele care stăteau la baza ei erau inspirate din viața de toate zilele". Despre *Simfonia dragostei*, Camil Petrescu scria următoarele în „Universul" (16 decembrie 1928): „Când se știe cu ce greutate cei cu avere de la noi dau banul pentru întreprinderi artistice, rămâi uimit de darul de a convinge al amatorilor de regizorat, dar în același timp simți că asemenea încercări neizbutite sunt de natură să compromită tot viitorul filmului românesc, prin neîncrederea pe care o seamănă. Și totuși trebuie să facem o categorică excepție pentru ultima dintre aceste încercări (...). Făcută sub serioase auspicii tehnice și financiare, cu concursul unor operatori străini și chiar cu concursul a două celebre actrițe străine, ea înseamnă un real succes. E cel dintâi film românesc care suferă o comparație cu cele străine".

Un alt debut regizoral, în epocă, este acela al tandemului Gheorghe (Ghiță) Popescu — Eftimie Vasilescu, cu filmul *Legenda celor două cruci*, pe un scenariu de I.C. Vissarion, după nuvela „O întâmplare veche". Erau la modă dramele sentimentale. Pornind de la două cruci din cimitirul satului Costești, filmul derula o tragică poveste de dragoste petrecută prin anul 1815 pe moșia marelui vornic Pană Costescu (interpretat de însuși regizorul, Ghiță Popescu, ale cărui antecedente actoricești datează încă de pe vremea filmului *Independența României* — unde interpreta rolul generalului Arion —, printre alte roluri ale sale pe ecran, până la acea oră, fiind acelea din *Manasse* și *Păcat* de Jean Mihail, din *Coana Sița a lui nea Nae parlagiul*). Însuși scenaristul apărea în primele secvențe ale filmului (I.C. Vissarion avea rolul Povestitorului). Principalele personaje erau jucate de Țuchi Eremia (Ileana) și Nicolae Manolescu (Radu); din distribuție mai făceau parte Puica Perieteanu (mama Ilenei), C. Lungeanu (boierul Mihalache Costescu), Al. Giugaru (logofătul Gheorghe), Sevastia Gh. Popescu (Catrina), Albertina Eremia (Voica lui Lixandru) ș.a. Premiera acestei „legende țărănești" a avut loc la cinematograful „Frascatti" în 16 noiembrie 1925 și s-a bucurat de o critică favorabilă, deși nici Eftimie Vasilescu —

care își începuse activitatea de operator imediat după primul război mondial —, nici actorul (mai în vârstă) Ghiță Popescu — cu care Vasilescu s-a asociat pentru realizarea acestui film — nu aveau experiență regizorală. Încurajați de succesul primului lor film, cei doi au perseverat și, la începutul anului 1927, aveau gata un nou film, *Vitejii neamului,* pe un scenariu de Ghiță Popescu (care juca și rolul Primarului), Eftimie Vasilescu fiind și operator. Realizat pe parcursul anului 1926, filmul își propunea — la zece ani după intrarea în luptă a României în primul război mondial — o reconstituire cât mai veridică a evenimentelor conflagrației, în film fiind montate numeroase benzi de „actualități": zepellinele germane bombardând Bucureștiul (1916), sosirea misiunilor străine, pregătirea atacului de la Mărășești, canonade de artilerie, lupte corp la corp, jurământul voluntarilor ardeleni la Iași (1917), armistițiul, scene în care apar Kaiserul Wilhelm pe frontul de la Odobești, generalul Makensen și Enver Pașa la București (1918) etc. În rest, o poveste cu o codană, de care sunt îndrăgostiți doi fii ai Primarului — parcă am mai „văzut" subiectul acesta —, apoi fiul cel mare pleacă pe front... și așa mai departe, o intrigă convențională, de fapt doar un „pretext". Printre interpreți era și operatorul Ion Cosma (un ofițer francez), care jucase și în *Legenda celor două cruci* (rolul unui doctor) și care va deveni cel mai apropiat colaborator al lui Eftimie Vasilescu; el va aborda meseria de operator și va realiza imaginea multor filme produse de „România Film" (studioul lui Eftimie Vasilescu, care își înjghebase și un laborator performant în epocă, pe „bulevardul cinematografelor"). Mai jucau în film Nicolae Manolescu, C. Fotache, Titi Mihăilescu, Albertina Eremia, Sevastia Popescu, Nicolette Savu. Dar filmul a avut de înfruntat tot felul de adversități înainte de a ajunge pe ecrane. Premiera — fixată inițial pentru 21 ianuarie 1927 — a fost amânată din pricina unui protest al legației germane: ca urmare a acestuia, Ministerul de Externe a oprit premiera, peste capul comisiei de cenzură cinematografică. Au urmat tot felul de reacții în presa vremii, printre care și aceea din revista „Cinema" (din 1 februarie 1927). Sub titlul „Câte cenzuri există în țară?", cu semnătura M. Bloss. (Marcel Blossoms), erau menționate, acolo, ultime demersuri: „Cenzura, jignită cu drept cuvânt de acest blam, se reuni din nou într-o ședință extraordinară și asistând la proiecția filmului, declară în unanimitate că producția d-lui E. Vasilescu *nu conține nici o scenă care ar putea împiedeca reprezentarea ei în public*". De unde pornise, de fapt, protestul legației germane? Printre „actualitățile" incluse în film nu erau doar ... vedete de rezonanță internațională precum Kaiserul sau Makensen, erau, cum am menționat, și secvențe cu bombardarea unei școli din Capitală de către dirijabilul „Graf Zeppelin", erau și alte aspecte dramatice din timpul luptelor care nu puneau într-o lumină prea bună pe vremelnicii ocupanți ai țării din timpul războiului din 1916–1918. Până la urmă — dar după modificări și tăieturi! — interdicția filmului este ridicată, și premiera are loc în 25 februarie 1927, la Cercul Militar (cinema „Marioara Voiculescu"). Constantin Bacalbașa își exersa verva pamfletară în „Universul" din 9 martie 1927: „Un film românesc, cu scene din timpul războiului nostru, este interzis de guvern din cauza opoziției ambasadei germane (...). Dar acest film a fost văzut de comisia specială și autorizat cu unanimitatea membrilor, însuși inspectorul de poliție a văzut filmul și nu i-a descoperit scenele ofensatoare pentru Germania. Atunci de ce a fost interzis, când alături, la alt cinematograf, rula filmul *Parada cea mare?* (...). Dorința de pașnică și bună legătură cu toate popoarele e foarte lăudabilă, dar să începem prin a ne îngriji de mândria și demnitatea noastră națională". După un „intermezzo" de scurtmetraj semnat de Eftimie Vasilescu

împreună cu Ion Cosma, *Vagabonzii de la Cărăbuș*, tandemul Ghiță Popescu — Eftimie Vasilescu este refăcut în *Năpasta* (premiera acestor două filme are loc la 20 ianuarie 1928 la cinema „Marioara Voiculescu", în program cuplat: o comedie de două acte și o dramă de șapte). N-aș trece prea repede peste „comedia grotescă" cu cei doi vagabonzi Tulea (Alecu Bărcănescu) și Goangă (Petre Codruț) —, pentru că ea anticipează, în felul ei, una dintre comediile marcante din primii ani ai sonorului (*Bing-Bang*), ba mai mult, are o oarecare tangență cu vestitele... „camere ascunse" de mai târziu. Dincolo de peripețiile mai mult sau mai puțin hazlii ale eroilor la grădina...„Fleica veselă" (unde cei doi cam înghit în sec, au parte de o bancnotă falsă, sunt pe punctul să fie bătuți etc.), deznodământul este neprevăzut și original: salvarea celor doi necăjiți vine de la... operatorul Eftimie Vasilescu, care intră în poveste și le aduce la cunoștință faptul că întâmplările de până atunci nu au fost decât o înscenare cinematografică. Birtașul, fericit că i se face reclamă, îi invită pe toți la un chef final. Toate ar fi fost bune și frumoase, dacă cei doi eroi n-ar fi avut ideea, la începutul mesei, să bea un pahar de apă purgativă. Cronicarul jubila în revista „Cinema" (nr. 75/1928): „*Vagabonzii de la Cărăbuș* este fără îndoială cea mai izbutită grotescă cinematografică românească (...). Artiștii de la «Cărăbuș» care dețin rolurile principale ale comediei sunt toți admirabili, se pare că ar fi artiști de cinema de când este lumea. Publicul s-a amuzat foarte mult la această grotescă atât de reușită care merită toate laudele". Același cronicar se referea, în același comentariu, la primirea filmului *Năpasta*, prezentat în continuare: „Publicul a primit cu deosebită bunăvoință această producție națională, izbucnind chiar în aplauze spontane, ceea ce dovedește că spectatorii noștri știu să aprecieze eforturile producătorilor de filme românești". Realizatorii ecranizării caragialiene au respectat, în linii mari, drama originară, căreia i-au adăugat, însă, câteva episoade: în deschiderea filmului sunt evocate întâmplări desfășurate cu nouă ani în urmă (la un han din Corbeni, Anca și Dragomir, tineri soți, îl întâlnesc pe Dumitru, „fostul ibovnic" al Ancăi, de dinainte de măritiș; a doua zi, sătenii găsesc într-un tufiș cadavrul lui Dumitru); pe parcursul acțiunii din piesă sunt intercalate momente cu viața lui Ion la ocnă, evadarea, viziunea acestuia și drumul până la casa Ancăi. Din distribuție făceau parte Ecaterina Nițulescu-Șahighian (Anca), Gheorghe Popescu (Ion), Nicolae Manolescu (Dragomir), Ion Cosma (Gheorghe), I. Constantinescu (Primarul), I. Marinescu (Dumitru), Camelia Mihail (viziunea lui Ion), Cristache Antoniu (un țăran), I. Ulmeni. Firma lui Eftimie Vasilescu „România-Film" instituise un concurs de scenarii în vederea realizării unui film inspirat din drama lui I.L. Caragiale *Năpasta*. S-au prezentat 28 de scenarii, câștigătorul a ținut să rămână anonim. Exterioarele s-au filmat — de către Eftimie Vasilescu — în diferite locuri din țară (Tg. Ocna, Rucăr, Dragoslave, Câmpulung-Muscel, Corbeni pe Argeș, Comarnic, penitenciarul Văcărești, Pantelimon). Pe cât de laudative au fost unele opinii exprimate în presă (printre care aceea citată), pe atât de dure au fost altele: în „Comedia ilustrată" — din 4 februarie 1928 —, într-un articol nesemnat se putea citi: „Regizorul, operatorii și actorii s-au străduit din răsputeri să compromită încă o dată acea idee a filmului național care acum doi-trei ani preocupase de bine de rău multă lume, astăzi iremediabil deziluzionată".

Un alt regizor ajuns atunci la lungmetrajul de ficțiune a fost Aurel Petrescu, pionierul animației românești. La cinema „Vlaicu", în 12 martie 1926, era prezentată comedia *Păcală și Tândală la București*. Nedespărțiții Păcală (Ion Manu) și Tândală (Aurel Athanasescu) porneau spre București pentru a încasa un milion câștigat la o loterie. Capitala le

va suci capul celor doi amici și va fi nevoie de intervenția frumoasei Ilene (doamna E. Athanasescu) care, pornită în căutarea lor, îi va readuce în frumosul lor sat natal. Critica de la premieră a fost indulgentă, cele mai mari laude le-a primit Ion Manu, despre care, în „Epoca" din 2 martie 1926, N. Constantinescu scria: „Fizicul de un comic irezistibil, jocul de o rară naturalețe și fotogenitatea cu care e înzestrat ne îndreptățesc a-i prevedea un viitor strălucit". Era primul film *cu actori* al lui Aurel Petrescu: începuse bine! A urmat „idila dramatică" *Dinu și Rodica,* un scenariu de Aurel Petrescu, filmat de Aurel Petrescu și regizat — în colaborare cu interpretul protagonist, Dorin Sireteanu — de Aurel Petrescu. Melodramatic, cu o Rodică (Mia Geo-Georgescu) care o imită pe Ana Karenina, filmul n-a trezit interes. Ultima tentativă regizorală a lui Aurel Petrescu a fost filmul-comandă *Jandarmii,* cerut de Inspectoratul General al Jandarmeriei și jucat de amatori: o adevărată „stingere" a unui cineast — deschizător de drum!

Prin filmul *Iadeș* debuta, ca autor de lungmetraje, regizorul și producătorul Horia Igiroșanu (1896–1960). Premiera avea loc în 28 martie 1927 la cinematograful „Volta-Buzești". Un ziarist, N.N. Șerbănescu — care va fi prezent și pe alte generice, inclusiv în anii sonorului — scrisese, la o vârstă fragedă (nu împlinise 25 de ani), un scenariu special pentru elevii „Atelierului de mimodramă" înființat de Horia Igiroșanu în anul 1926. Deși, într-o cronică, *Iadeș* este considerat „o satiră la adresa moravurilor noastre contemporane", regizorul a intenționat altceva, un film experimental, *de școală* (în distribuție figurând nici mai mult nici mai puțin decât 76 de elevi și eleve ale școlii de mimodramă, printre care o viitoare vedetă, Iva Dugan). Subiectul — melodramatic — l-a interesat mai puțin. Vom trece și noi mai repede peste trama propriu-zisă, menționând doar faptul că eroina, fiica unui boier, pentru a scăpa de căsătoria proiectată de părinți, făgăduiește mâna ei celui care o va păcăli la „iadeș", după care se va lăsa păcălită de alesul inimii. Cei doi tineri care, în finalul filmului, la Veneția, „își uneau sufletele pentru totdeauna" erau interpretați de Marietta Davidescu și Dorin Sireteanu, în distribuție mai apăreau Habib Ferat, Constanța Perșinaru (părinții eroinei), George Theodorescu, Paul Sbrențea, Jean Vulpescu și... Nicolae Barbelian care, împreună cu Aurel Petrescu (încă „în formă") și — pentru filmările din Veneția — cu sublocotenentul de marină I. Mircescu, au fost și operatorii peliculei. Tot la „Clipa-Film", și tot cu elevi ai Academiei de mimodramă, Horia Igiroșanu încearcă — spre sfârșitul anului școlar 1927–1928 — și o comedie, *Nea Ghiță Cocoloș la Moși,* pe un scenariu propriu, cu Nicolae Barbelian ca operator, dar nu există confirmări privind prezentarea în public a filmului. Depășind condiția filmelor de școală (dar păstrând în distribuții actori formați la Academia sa), Horia Igiroșanu s-a înfățișat publicului, în anul 1929, cu două pelicule ambițioase: *Iancu Jianu* (premiera: 3 februarie 1929, la cinema „Eforie") și *Haiducii* (premiera: 30 decembrie 1929, la cinema „Femina"), acest din urmă film având și șansa de a se fi păstrat peste decenii, într-o copie completă, de 3241 metri. Primul film pornea de la un scenariu de N.N. Șerbănescu și Isaiia Răcăciuni și evoca, pentru prima — dar nu pentru ultima — dată figura legendară a haiducului Iancu Jianu, folosind elemente biografice intrate la rândul lor în legendă: răzbunarea uciderii bătrânei lui mame de către arnăuții Cârc-serdarului Stoica și ai serdarului Iamandi, povestea de dragoste cu Sultana, fată de casă la curtea lui Vodă Caragea, lupta crâncenă a haiducilor împotriva nelegiuirilor, trădarea cârciumăriței Anca de la Vadul Hoților. Finalul este apoteotic: o nouă trădare îl dă pe mâna arnăuților, împreună cu 11 dintre tovarășii săi de haiducie; sunt ridicate 12 spânzurători, dar, în ultima clipă, Sultana aduce iertarea

lui Vodă și, după datină, îl ia de soț pe Iancu Jianu, iar 11 fete din popor se vor căsători, și ele, cu ceilalți 11 haiduci, pe locul spânzurătorilor. Nestor Cassvan, în „Cinema" (nr. 105/1929) scria entuziast: „Filmul redă pe Jianu poetic. Un melancolic, îndrăgostit de viață, de țara lui și de-o frumoasă domniță. Coloritul scenariului, interpretarea și tot ansamblul filmului prezintă o notă nouă în producția de filme nenorocită a țării noastre. Viu, documentar pe alocuri pentru public și în special foarte comercial. Curat lucrat, un bravo celui ce a regizat și un merituos cuvânt pentru frumusețea fotografiei." Dar primirea filmului, departe de a fi unanimă, a conținut și atacuri dure. Ion Timuș a vorbit despre „catastrofa de la Eforie", despre „un scenariu mizerabil, fără cap și coadă, fără legături, fără motivări", despre „un diabolic efort de a compromite un erou de legendă istorică". Iar George Theodorescu, în același număr din „Premiera ilustrată" (9 februarie 1929), scria: „O lamentabilă, interminabilă și detestabilă înșiruire de tablouri (...), apăsătoare pe nervi și revoltătoare până la paroxism: iată ce este *Iancu Jianu*. O rușine desăvârșită pentru creația cinematografică națională (...). O acțiune penibilă, în decursul căreia suntem forțați a asista la 30 de încăierări copilărești, unde somnambulice personaje, moarte o dată, mai mor încă de trei ori, se bat cu spade, iatagane (...), se calcă în picioare și râd naiv, înveseliți de isprăvile săvârșite". Respingând astfel de reacții, Marcel Blossoms, în „Cinema" (25 decembrie 1929), „re-echilibra" situația: „Premiera filmului *Iancu Jianu* a fost însă o revelație. Succesul a desmințit orice așteptare, trecând peste criticele presei, injuriile gelosilor și insuficiențele inerente oricărui începător, lipsit pe deasupra și de capitalul necesar". Scriind despre *Haiducii*, tot în decembrie 1929, același Marcel Blossoms era și mai explicit: „Am văzut *Haiducii* (...). Mărturisesc sincer că, oricâtă încredere aș fi avut, nu m-aș fi așteptat să văd ceea ce am văzut. Nimic din caracteristicile tradiționalelor filme românești, dimpotrivă: o fotografie impecabilă, un decupaj bogat în detalii, plin de ritm și de viață, o interpretare sigură, o punere în scenă corectă și cu mult simț artistic, efecte de lumină, cum nu vezi decât în puține filme străine (...). Ați văzut, desigur, acele admirabile filme americane din Far-West, cu cow-boys și indieni, a căror acțiune bogată în peripeții senzaționale se desfășoară în decorurile grandioase ale naturii (...). Ei bine, *Haiducii* pot rivaliza fără teamă cu aceste filme. Singura deosebire este că vedem zburând, pe caii mici de munte, eroii legendari ai istoriei noastre, haiducii, apărătorii neclintiți ai celor slabi și umiliți. Desigur că și după acest film, al cărui succes îl socot dinainte pe deplin asigurat, vor țâșni bârfelile și criticile răuvoitoare (...). Igirosanu se va sinchisi de ele tot atât de mult ca și până acum și va începe alt film (...). Câinii latră, iar caravana trece". *Haiducii* era conceput ca „o înscenare cinegrafică inspirată direct din legendele populare despre viața haiducilor", după cum spunea regizorul, care, de data aceasta, semna și scenariul (menționând și pe generic: „după legende populare"). Afișele publicitare prezentau filmul ca o „dramă de aventuri" și, efectiv, narațiunea conținea toată „recuzita" genului (pe care aveau s-o evidențieze și serialele următoare cu haiduci, cel scris în principal de Eugen Barbu, Mihai Opriș și regizat de Dinu Cocea, co-scenarist la rându-i): răpiri și evadări, răzbunări și iubiri secrete, travestiuri și lupte, violuri și urmăriri, cazne și patimi — toate pe un fundal istoric, cu intenția vizibilă de a se realiza un tablou de moravuri, o frescă de epocă, prin includerea în acțiune a unor personaje cu identitate istorică. În *Haiducii* apar, pe lângă Iancu Jianu (George Ștefănescu), Tudor Vladimirescu (Lucian Ștefănescu-Brăila), căpitanul de haiduci Mereanu (Cristache Antoniu), căpitanul Corbea (Lucian Brăila), printre ceilalți interpreți ai filmului fiind Cris-

tian Niculescu (haiducul Vulpe), Iva Dugan (Victorița-Mihăiță), Ana Ciobanu (Ileana, sora ei), Sultana Giurescu (mama lor), I.G. Feldioara (Cârc-serdarul Panait), Titi Andreescu, Angela Buică, Coca Filipescu ș.a. Mai bine de un an, după premieră, filmul a fost prezentat într-un lung turneu prin toată țara, reprezentațiile debutând cu prezentarea pe scenă, într-un spectacol de o oră, a interpreților și conținând declamări, scene dialogate și cântece patriotice. Încă înainte de premieră, Nestor Cassvan scria în „Cinema" (16 octombrie 1929): „Horia Igirosanu știe ce vrea. *Iancu Jianu* a fost dovada vie, iar *Haiducii*, noul său film, va confirma aceasta. Întocmai ca Ignatz Hertz, abilul editor, Igirosanu pricepe gustul maselor și-l pune întotdeauna pe planul prim, fără a-i păsa de criticii de artă, care îl condamnă cu atâta asprime. El știe că astăzi, singurul critic care trebuie luat în seamă, spre a cunoaște succesul, este numai publicul, poporul (...). Igirosanu, artist și comerciant în același timp, pășește pe urmele lui Ignatz Hertz, editorul cu casa cu nouă etaje. Îi urez din tot sufletul să ajungă și el atât de departe cu filmele sale".

Diferite surse de presă și arhivistice relevă existența altor filme în producția acelor ani. Cornel Dumitrescu (împreună cu Theodore Grinbert) realiza, în 1927, *Apașa fără voie*, cu Paula Iliescu în rolul titular, o tânără apașă „cu părul în dezordine, bluză pipită, fular la gât și o fustă foarte scurtă strânsă pe corp". Filmul, inițiat — cum se scrie în presă — „de un tânăr operator de luat vederi care a lucrat câtva timp la Paris", nu a fost prezentat în public. Cât despre distribuirea Paulei Iliescu (viitoarea Pola Illéry) — alături de Cornel Dumitrescu (un apaș) și Theodore Grinbert (fraierul) —, are, se pare, o legătură directă cu un concurs de fotogenie câștigat de Paula Iliescu în aprilie 1927. Fernand Gabriel Roșca și Ion Niculescu-Brună sunt autorii unui film din aceeași perioadă, *Drumul iertării* (produs de „Iris-Film", G. Căliman), cu premiera în 30 noiembrie 1927, la cinema „Capitol". O dramă psihologică, al cărei protagonist este un pescar francez din Martigues (interpretat de F. Gabriel Roșca), care comite involuntar o crimă, drept pentru care fuge de acasă, ajunge în România, unde este descoperit, într-un azil de noapte, de un filantrop care-l ajută să-și refacă viața și pe care îl salvează de la moarte într-o situație critică. Familia Măgureanu — filantropii din România — îi are drept interpreți pe Ronald Bulfinski (tatăl), Maria Ciucurescu (mama), Leny Caler (fiica.) Din film s-a păstrat la Arhiva Națională de filme o copie de lucru în lungime de 150 de metri. Considerat o „încercare franco-română", filmul a fost primit cu indulgență (după cum o dovedesc cronicile semnate de B. Ceha, V. Dan, Paul Constantin în presa timpului). La Arhivă se păstrează și o copie incompletă a filmului *Lache în harem* de Marcel Blossoms și V.D. Ionescu, în intenția autorilor o comedie de tip Mack Sennett. Lache (un șomer!) adoarme pe malul lacului Florească, privind un grup de fete care se scaldă. Se visează într-un harem, surprins de eunuci și aruncat în închisoare, unde o întâlnește pe artista Lily Dinamita (răpită de niște traficanți de carne vie): cei doi încearcă să fugă, dar... visul se sfârșește. În „Dimineața", Menalque (B. Florian) nota: „Mărturisim că unele elemente ale filmului au întrecut așteptările noastre, chiar dacă n-am uita că influențele sunt vizibile" (23 ianuarie 1928). Comedia își păstrează, peste ani, ingenuitatea. Principalul producător al filmului a fost cofetarul V.D. Ionescu, totodată interpret al rolului titular, dar și câteva firme ale căror reclame apăreau în film: Radio Nora, o marcă de ciocolată, cafeaua „Pașa". Proprietarul acestei din urmă firme, Simion Sișmanian și-a rezervat un rol pe măsura magazinului său de cafea: rolul Pașei. Mai jucau în film Lilly Stănescu (Lily Dinamita), Elena Popescu-Liciu (favorita Pașei), Mary Cholet (confidenta favoritei) și protagonistele baletului „Cărăbuș".

Un rol important, desigur, în reușita acestei glume l-a avut publicistul Marcel Blossoms, convertit pentru o dată la film. După o avanpremieră în decembrie 1927, filmul a avut premiera în 14 ianuarie 1928 la cinematograful „Marioara Voiculescu".

Printre filmele importante ale sfârșitului de deceniu a fost *Maiorul Mura* de Ion Timuș. Inițiativa a avut-o Jean Georgescu, care s-a gândit să adapteze pentru ecran opereta cu același nume, localizată de Paul Gusti, un mare succes, odinioară, al unui comedian de marcă, Niculescu-Buzău. Întâmplarea a făcut ca Jean Georgescu să-l cunoască, în acei ani, pe avocatul bucureștean Ioan Timuș, poreclit „japonezul" (pentru că, imediat după primul război mondial, tânărul avocat bucureștean făcuse o lungă călătorie în Japonia și Extremul Orient, povestindu-și ulterior impresiile în cărți, conferințe și ziare, lăsând să se vadă cât de mult fusese impresionat de teatrul cu străveche tradiție din Țara Soarelui Răsare, de cinematograful acestei țări îndepărtate, despre care în România nu se știa mai nimic). Călătorul de altădată n-a fost greu de convins să pornească într-o altfel de călătorie, prin lumea filmului românesc. Avatarurile realizării acestui film au devenit proverbiale. Pentru obținerea fondurilor minime necesare, avocatul — care își vânduse lucrurile de preț aduse din Japonia — s-a asociat cu o croitoreasă, un medic, un funcționar, a bătut pe la ușile miniștrilor (zadarnic!), a convins o seamă de colaboratori să-l ajute fără mari pretenții financiare — astfel a obținut colaborarea operatorului austriac Leo Schwedler (care a semnat și imaginea unor filme ca *Iancu Jianu* și *Lache în harem*) —, s-a bucurat de participarea dezinteresată a unor actori de la mai toate teatrele bucureștene, o participare devenită, la rându-i, proverbială: Victor Antonescu, societar al Teatrului Național, a devenit Maiorul Mura, G. Timică — actor la Teatrul Nostru, sub direcția lui Sică Alexandrescu — a fost Boboc, ordonanța maiorului, Jean Georgescu de la Teatrul Mic și-a luat „partea leului" (rolul simpaticului locotenent de roșiori Paul Azureanu), au mai apărut în film societarul Teatrului Național, C. Stăncescu (avocatul Andriano), Nae Tomescu din compania de revistă de la cinematograful „Roma" (Lie, ordonanța locotenentului), N. Chiriș din Compania „Bulandra" (străjerul Gruia), M. Bejan, din compania de revistă de la cinematograful „Marconi" (primarul), în timp ce rolurile principale feminine erau deținute de Elivra Godeanu de la Teatrul Național (Mariana Petrașcu), Marietta Sadoveanu-Sadova de la Compania „Bulandra" (Miss Mary, guvernanta) și Camelia Mihail de la Teatrul Popular (Ileana, fata străjerului Gruia). Finanțat, așadar, de regizor și de câțiva amici ai săi („F.A.R.-Film", societatea producătoare, înseamnă „Filmul Asociației Române", asociația română fiind formată din Ioan Timuș, Olga Rusu, T. Manoliu și... Gibson), filmul a fost dus cu chiu cu vai la capăt. După cum se poate constata peste decenii (o copie completă a filmului, în lungime de 1949 de metri, se păstrează la Arhiva Națională de Filme), este vorba despre o comedie simpatică în care se întrepătrund elementele unui vodevil cazon — aventurile amoroase a doi ofițeri și ale ordonanțelor lor, veniți într-un sat pentru manevre — cu clasicele qui-pro-quo-uri ale unui vodevil de salon (o schimbare de identitate, o moștenire cu bucluc și un meritat *happy-end*). Fantezie lirică, dar și umor „dintr-o bucată", succes de public și de critică. Alexandru Kiriței scria — în „Cuvântul" din 16 martie 1928 — nici mai mult nici mai puțin: „Este cea mai izbutită încercare cinematografică românească, este un film în adevăratul înțeles al cuvântului, putând sta alături de oricare din producțiunile marilor case occidentale". Pentru Ion Timuș, însă (care — după toate tracasările financiare din timpul realizării filmului — a fost obligat să plătească... taxe vamale pentru filmul său, ca pentru un film străin, când s-a întors

de la Viena, unde și-a copiat negativul în laboratorul perfecționat Oskar Berka), experiența cinematografică s-a încheiat aici. N-a avut curajul s-o ia de la capăt încă o dată... Aplauzele publicului și ale criticii, după premiera din 13 martie 1928 de la cinematograful „Capitol", au rămas singura satisfacție a unui regizor pe care l-au uitat până și dicționarele (în speță *1234 de cineaști români*). Dar există, ca în toate, un Dumnezeu secret: filmul i-a supraviețuit!

Un alt film important al acelor ani este *Așa e viața* de Marin Iorda (Iordache), un scurtmetraj din care se păstrează o copie de lucru în lungime de 235 de metri. Filmul este important, pentru regizor — care întreprindea, atunci, o translație între filmul de animație și filmul cu actori — și a fost important pentru Jean Georgescu (co-scenarist, alături de Marin Iorda, și co-interpret, alături de... Marin Iorda, Mady Strett și elevii școlii de mimodramă „Sudisk"), care a plecat să cucerească Parisul — cum o spune și Olteea Vasilescu în volumul „Lanterna cu amintiri" — „în zorii celui de-al patrulea deceniu al veacului, cu 100 de franci în buzunar și cu o cutie metalică conținând *Așa e viața* în geamantan". Filmul — a cărei premieră a avut loc în 25 iunie 1928, la cinematograful „Trianon", în completarea filmului german *Strigoii,* și care a fost reluat, în 19 august 1928, la cinema „Eforie", în program cu *Pat și Patachon, pescarii veseli* — istorisește povestea unui umil slujbaș, Gioni, concediat din pricina întârzierilor la serviciu (cauzate de tot felul de piedici) și care, rămas șomer, recurge la tot felul de expediente pentru a-și astâmpăra foamea și nevoia de tutun, pentru ca, în cele din urmă, să găsească o soluție salvatoare... în ochii frumoși ai fiicei patronului. Prin filme ca *Maiorul Mura* și *Așa e viața* (de al căror succes nu este străin Jean Georgescu), comedia cinematografică românească marca un evident progres calitativ față de tentative anterioare ca *Lache în harem* sau *Apașa fără voie*. Nici recidivele lui Cornel Dumitrescu din finalul deceniului, *Guguță la ștrand* (premiera în 25 decembrie 1929 la cinema „Lipscani") și *Gogulică cheferist,* un film păstrat (terminat în 1930 și rulat pe ecrane periferice), n-au fost în măsură să ridice ștacheta valorică. Primul a fost, de fapt, o comedie publicitară, personajul titular (interpretat de Ștefan Ionescu) fiind amorezat de o mică vânzătoare (Edinette Dumitrescu) la un mare magazin de pe Calea Victoriei. Mai jucau în film Eugen Giurgea (un student), André Salgo (un crai cam bătrân), Nelly Balaci (soția acestuia), Sica Ionescu (o midinetă), Adriana Ivanovici și Jenny Cornea („Tambur-Sistres"). În al doilea film, o „comedie în două acte", urmărim peripețiile unui șomer, Gogulică (același Ștefan Ionescu), urmărit de ghinioane continue. Revăzut peste decenii, acest scurtmetraj — în care mai jucau Ana Zaharenco, Lică Hect, Gheorghe Coraciu, Florica Dumitrescu — transmite un „abur" realist, ceea ce, în ultimă instanță, înseamnă, totuși, *ceva*.

Ajunși la capătul deceniului al treilea, să revenim în Transilvania, unde — cum subliniam la începutul acestui capitol — au continuat să se realizeze filme (în special la Cluj, Arad și Oradea) pe tot parcursul anilor '20, cu o frecvență, totuși, mult mai mică decât în deceniul anterior. Aș aminti, înainte de toate, nu numai pentru că s-a păstrat, filmul *Din grozăviile lumii* de Eugen Janovics, cu un scenariu de prof. Constantin Levaditi și Eugen Gyulai, anunțat în presă — la premiera din 29 decembrie 1920, de la Teatrul Național din Cluj — drept o „tragedie cinematografică", de fapt un documentar romanțat de educație sanitară. Pe discursul social-moralizator sunt grefate secvențe pur documentare (filmări într-o clinică de boli mintale, demonstrații la microscop etc.). Aspectul romanțat al filmului nu este chiar... romantic: eroul filmului, soțul unei renumite cântărețe

de operă — în cele două roluri apar Mihaly Fekete și Lili Poór — se îmbolnăvește de lues din pricina unei relații extraconjugale. Pentru a înțelege mai bine „natura" filmului, iată o opinie — anonimă — exprimată în publicația „Icoane maramureșene" (nr. 5–6/ 1924): „O idee ingenioasă și originală revine savantului român Dr. Levaditi (...): pentru a fura cât mai mult atenția publicului spectator și în același timp filmul să fie interesant din punct de vedere medical, dar să reprezinte și o valoare literară, d-sa a redat toate mijloacele de diagnostic și combatere a sifilisului în cadrul unei acțiuni dramatice. Acest film (...) a fost în stare să impresioneze firile cele mai indiferente, ajungându-și astfel scopul suprem: cei bolnavi să se caute și să se trateze prin medici specialiști, iar cei nedumeriți să-și recâștige liniștea, prin verdictul sigur al științei medicale moderne". O copie pozitivă a filmului — în lungime de 1295 de metri — se află în colecția Arhivei Naționale de Filme. Eugen Janovics făcuse un film și în 1919, melodrama *Student în medicină sau perla în noroi* (un metraj mediu cu Aranka Laczko), iar din 1920 datează un alt metraj mediu al său, *Cele două orfeline*, pe un scenariu de Sandor Incze, după piesa cu titlu omonim de Adolphe d'Ennery și Eugène Cormon (cele două „orfeline" erau Erzsi Baroti și Margit Izsaki, iar mama lor, contesa de Linières, era Lili Poór). La Oradea, Coloman Perenyi realiza scheciul *Vânătorul de dolari*, care a rulat la cinematograful „Apollo" din Arad începând din 26 iunie 1922. Alt scheci s-a realizat la Cluj, *Bărbosul* de Geza Salgo, prezentat pe ecrane în aprilie 1923. La Oradea, Ladislau Grof și Elemer Hetenyi realizează în 1925 comedia de o oră *Allo, America!* În toamna lui 1927 se filmează la Arad drama *Strigoii* de Dimitrie Mărculescu. Un scheci se realizează și în Arad, *Nani*, prezentat în premieră la cinematograful local „Urania" în decembrie 1929; era vorba, după cum aflăm din manuscrisul lui I. Sârbuț „Din istoria cinematografului la Arad" (din colecția A.N.F.), despre „trei acte jucate și trei pe ecran", o completare cinematografică în reprezentarea comediei cu titlu omonim de Aurel Follinus, a cărei acțiune, inspirată din viața șvabilor bănățeni, se desfășura în comuna Glogovăț din apropierea Aradului. În Transilvania după Unire, au continuat să se facă filme. Dar, treptat, producția s-a stins, provincia n-a găsit resursele necesare pentru înjghebarea unei industrii cinematografice. Producția cinematografică a deceniului al III-lea s-a concentrat, cum am văzut, la București, pe „spirala" evolutivă înscriindu-se, alternativ, ani buni (1925, 1927, 1928) și ani șterși (1926). Nu putem trage, însă, o linie de bilanț, fără a lua în discuție filmele principalilor creatori ai deceniului, Jean Georgescu și Jean Mihail.

JEAN GEORGESCU ȘI JEAN MIHAIL ÎN ANII '20

În anul 1924, la interval de numai câteva săptămâni, debutau ca regizori Jean Mihail și Jean Georgescu, două nume care aveau să devină (și să rămână) principalii regizori ai deceniului al treilea. La cinema „Boulevard-Palace", în 23 octombrie 1924 era prezentat în premieră filmul *Păcat* de Jean Mihail, iar la cinema „Vlaicu" rula, începând din ziua de 8 decembrie a aceluiași an, scurt-metrajul *Milionar pentru o zi* de Jean Georgescu, într-un program de comedii cu Charlot, Fatty, Zigotto. Un singur film, și acela scurt — de cca 560–570 de metri —, lansa un regizor, un scenarist și un actor, deci un *autor*, în

sensul deplin al cuvântului, un cineast personal și seducător. Născut odată cu veacul — la 12/25 februarie 1901 —, hărăzit cu o viață lungă și în cele din urmă senină, drept compensație pentru norii care i-au întunecat o bună parte din ani, Jean Georgescu aducea în filmul românesc zâmbet și lumină. Scria Olteea Vasilescu în volumul său „Lanterna cu amintiri": „Delicata comedie sentimentală *Milionar pentru o zi* s-a născut din entuziasmul cuceritor al unui om ce a știut să se facă ascultat, izbutând să transmită și altora câte ceva din intensitatea arderilor sale interioare. Cum «neguțători de vise» veritabili nu se aflau în acea vreme pe malurile Dâmboviței, fie și pentru simplul fapt că nu ar fi avut cum să comercializeze o marfă cvasi-inexistentă (...), mobilurile sentimentale ajungeau uneori să li se substituie în mod neașteptat și să declanșeze ajutorul financiar necesar punerii în mișcare a mașinăriei cinematografice". Mobilurile acestea „sentimentale" l-au convins pe un magnat al vremii, Dumitru Constantinescu — care nu era chiar un Mecena, dar era un funcționar superior care iubea artiștii și care frecventa teatrul —, să investească fondurile necesare pentru realizarea „comediei de salon" plănuite de Ion (viitorul Jean) Georgescu. Producătorul îl știa pe regizor din teatru, unde, în stagiunea 1923–1924, Jean Georgescu avusese câteva apariții de efect în *Cafeneaua mică* și *Regina bucătăreselor* de Tristan Bernard, în *Nu-mi înșel bărbatul* de Georges Feydeau, în *Un altul* de Etienne Rey. Îi aprecia „vioiciunea și nonșalanța mișcărilor", îl considera un actor de perspectivă, a mizat pe el și ca regizor. Se pare... că nu s-a înșelat. *Milionar pentru o zi* este „pașaportul de regizor" al lui Jean Georgescu: o comedie spumoasă despre peripețiile unui pictor sărac, burlac convins, care renunță la o moștenire fabuloasă pentru a-și putea păstra celibatul. În cele din urmă, însă — după ce își petrece o noapte, la cabaretul „Moulin Rouge", cu o fată nostimă, tocându-și banii primiți în locul moștenirii și rămânând sărac ca la-nceput —, fata cea nostimă din noaptea de pomină devine aleasa inimii lui și „milionarul de-o zi", căsătorindu-se, devine „milionar de-o viață". Jean Georgescu — care, în urmă cu un an, jucase primul rol pe ecran, „bonjuristul" din *Țigăncușa de la iatac* — interpreta, în *Milionar pentru o zi,* rolul titular (pictorul Bob), alături de frumoasa Gaby Danielopol (Lulu, fata nostimă de la cabaret și „aleasa inimii"). Mai jucau în film Lucreția Brezeanu (proprietăreasa), S. Lorentz (avocatul), Stelian Gruțescu (un funcționar la hotel), Gh. Șerbănescu (văcsuitorul de ghete), C. Cristobald (un groom), alții, plus dansatorul Patrick Johnson-Petrică și trupa cabaretului „Moulin Rouge". Jean — încă Ion — Georgescu semna și scenariul (scris, se pare, după o comedie bulevardieră franceză), imaginea era semnată de operatorul Nicolae Barbelian, iar filmările — începute în a doua jumătate a lunii septembrie 1924 — au durat doar câteva zile: s-a filmat în București, în curtea Teatrului Mic (pe un platou improvizat), în fața Hotelului „Athenée-Palace", pe strada Sf. Ionică, în curtea bisericii Crețulescu; acțiunea solicita doar trei decoruri de „interioare" (două acasă la erou și unul la hotel), multe secvențe au fost turnate pe terasa cabaretului „Moulin-Rouge". M. Blossoms primea filmul cu bunăvoință în „Rampa": „Iată dar un nou film românesc care a văzut lumina ecranului. Faptul ne bucură mult și nu putem decât să încurajăm pe D. Ion Georgescu, realizatorul și principalul interpret al comediei, pentru spiritul lui de inițiativă. (...). Trebuie să fim extrem de indulgenți față de primele încercări ale tinerilor noștri realizatori, pentru ca să dăm putința dezvoltării unei adevărate arte și industriei naționale de cinema. D. Ion Georgescu (...) joacă cu un aer degajat și sigur, încât n-ai crede că este pentru prima oară (a doua, *n.n.*) când apare în fața obiectivului. D-ra Gaby Danielopol, partenera d-sale, s-a achitat în mod conștiincios

de rolul ce i s-a încredințat. Cele două acte ale comediei sunt însuflețite de scenele pline de viață de la «Moulin-Rouge», unde apare și negrul Petrică, una din figurile populare ale varieté-urilor Capitalei. Două jazz-band-uri și câteva numere de music-hall nu lipsesc, pentru a reda atmosfera localului de noapte. Fotografia datorită dl. Barbelian este reușită. Publicul va face desigur acestei drăgălașe comedii o primire favorabilă" (30 octombrie 1924). Acest film, cât și alte contribuții — actoricești și scenaristice — ale lui Jean Georgescu în filme de Ion Șahighian, Ioan Timuș și Marin Iorda (despre care am vorbit), atestă rolul important pe care l-a avut cineastul încă din perioada presonoră a cinematografiei naționale. Odată cu Jean Georgescu — și cu Jean Mihail — s-a stabilizat, practic, conceptul de *regizor* în filmul românesc.

Ca și Jean Georgescu — care, acolo, era interpret —, Jean Mihail a intrat în lumea filmului prin melodrama lui Alfred Halm *Țigăncușa de la iatac,* unde a fost asistent de regie. La 5 iulie 1924, Jean Mihail dădea primul tur de manivelă la filmul său de debut, *Păcat,* o ecranizare după nuvela cu titlu omonim de I.L. Caragiale. Anecdotica „punerii la cale" a acestui film rămâne, peste decenii, plină de învățăminte. „Dom'le, facem un film?" — l-a întrebat într-o zi operatorul Vasile Gociu. „Am doi cai care aleargă la hipodrom. Îi vând dracului!... Laborator am, aparat de filmat am, restul l-om încropi noi... Dumneata faci scenariul, regia, aduci actorii... Da' să facem un film, ce naiba!" Vasile Gociu n-avea nici un cal de curse, dar filmul s-a făcut. Scenarist „de nevoie", Jean Mihail s-a oprit asupra nuvelei lui I.L. Caragiale *Păcat,* considerând că răspunde, în mare măsură, intențiilor lor creatoare: „Ea ne permitea să aducem pe ecran o lucrare de valoare a unui clasic al literaturii noastre, avea destule scene tari ca să poată sta alături de subiectele cu care publicul era obișnuit în producțiile străine, îngăduia prezentarea frumuseților peisajului unui sat românesc, iar personajele puternic conturate de autor puteau prilejui câteva creații actoricești." Într-o relatare din presa epocii, scenariul este prezentat astfel: „Un flăcău de la țară care studiază la seminar are legături de dragoste cu o văduvă, dar consiliul de familie pune capăt acestui amor. Anii au trecut. Niță, seminaristul de odinioară, este preot. El descoperă într-o zi un copil zdrențuros, care nu este altul decât chiar rodul dragostei lui din vremea seminarului. Îl ia acasă și, împreună cu preoteasa, îl crește. Mitu, copilul nelegitim al popii, s-a făcut flăcău. El întreține relații amoroase cu Ileana, fiica preotului, fără să știe că este propria lui soră. Părintele Niță, care singur știa taina, caută să înlăture rușinea, dar e în zadar. Într-o dimineață, la revărsatul zorilor, popa îi surprinde și, nebun de durere, își ucide copiii". Dincolo de dificultățile stilistice ale relatării de mai sus, este de reținut încărcătura melodramatică a subiectului, pe care regizorul s-a priceput s-o exploateze, răspunzând astfel predilecției spre „senzațional" a publicului. Acțiunea filmului este o suită — voită— de „descoperiri" (lovituri de teatru). Preotul Niță (George Aurelian) *descoperă* că Mitu (J. Cassian), copilul zdrențăros care-și câștigă existența făcând giumbușlucuri în fața unei cafenele, este copilul lui, rodul unei iubiri din tinerețe. După ce îl veghează din umbră, ani de zile, ajutându-l să devină învățător, *descoperă* că tânărul (Ion Niculescu-Brună) s-a îndrăgostit de fiica sa Ileana (Nella Saru), deci de sora sa vitregă. Ca să-i despartă, preotul apelează la prefect, dar *descoperă* că acesta e însurat cu sora lui Mitu. În sfârșit, după ce *descoperă* legătura trupească dintre cei doi copii ai săi, preotul îi împușcă și cade la rându-i mort, dintr-un atac de inimă. Intriga are, într-adevăr, de toate, inclusiv „păcatul" de a specula la maximum „scenele tari". Mai jucau în film Ghiță Popescu, Pepe Georgescu, Margareta Iantzer, Rudolf Iantzer, Marioara To-

mescu, C. Emilian, V. Dumitrescu-Vollan, Teodor Saru. Filmul *Păcat* marca, după război, ceea ce s-a numit — și am numit — „al doilea început al filmului românesc" (filmul anterior, *Țingăcușa de la iatac* avea un regizor străin). Publicul și critica vremii au simțit acest lucru. Astfel se explică sărbătoarea de la premieră („steaguri românești care împodobeau fațada" cinematografului „Boulevard-Palace", „covoare și flori în sală", „becuri electrice suplimentare"), indulgența criticii (vezi cronicile din „Cinema", „Rampa", „Clipa", dar mai ales „Universul": „După încercările de înscenare de filme românești în mare parte neizbutite, un mănunchi de artiști specialiști au reușit să producă un adevărat film de artă comparabil din toate punctele de vedere cu filmele străine montate cu pricepere și mai ales cu mare cheltuială"), aplauzele frecvente „la scenă deschisă" și afluența publicului. Succesul peliculei s-a datorat și unui „apendice"... ieșean. După premiera bucureșteană, filmul a fost prezentat la cinematograful „Sidoli" din Iași. Un preot de la Mitropolie, văzând *Păcat,* s-a alarmat și i-a comunicat mitropolitului că în oraș rulează un film românesc în care „o față bisericească comite o crimă". Mitropolitul a dispus imediat oprirea filmului. În „Rampa" (bucureșteană), o notiță, intitulată „Caragiale, decapitat la Iași", menționa că intelectualii ieșeni — în frunte cu prim-procurorul Kessim — au protestat energic la Mitropolie. Neașteptata „prohibire" a fost imediat ridicată, dar afluența publicului a crescut simțitor după relclama gratuită făcută filmului de către Mitropolie. Jean Mihail își amintește: „Proprietarii cinematografului «Sidoli» au angajat o fanfară militară, pe care au postat-o în stradă, în fața sălii, și, în sunetul muzicii care intona «Marșul grenadierilor», «Hughenoții» și «Titanic Vals», ieșenii intrau, umpleau sala destul de încăpătoare și uneori... aplaudau."

Drumul filmului românesc se redeschisese. În anul următor, 1925, se vor realiza șase filme într-un an, o cifră-record. Regizorul Jean Mihail este prezent pe ecrane cu — așa cum i s-a spus — „filmul anului": *Manasse,* produs de „Național Film" (Vasile Gociu — Jean Mihail — George Aurelian), pe un scenariu de Scarlat Froda (după piesa cu titlu omonim a lui Ronetti–Roman), operator fiind Vasile Gociu. Inițiativa transpunerii pe ecran a piesei s-a datorat lui Isidor Goldenberg, directorul Teatrului „Jigniță" (unde se turnaseră interioarele pentru *Păcat*). Piesa a avut un mare succes de public în epocă, mai ales datorită interpretărilor actoricești de mare efect ale rolului titular: la București — Constantin Nottara, la Naționalul din Iași — Gheorghe Cârje (de-a lungul anilor, alți mari actori ai scenei românești au interpretat acest personaj complex: Constantin Radovici, Ion Petrescu, G. Ciprian, Ion Manolescu, Gh. Storin). Distribuția filmului a fost, și ea, impunătoare: Ronald Bulfinsky, în Manasse, și Maria Ciucurescu, în Ester, au realizat creații covârșitoare, ca și actorul din Vilnius, Iosif Kamen (care juuca pe atunci la Teatrul „Central"), în Zelig Șor. Pe jocul acestor trei personaje a fost structurată, în principal, și concepția regizorală. Adaptarea — scenaristică și regizorală — a potențat masivitatea caracterologică a bătrânului Manasse („închistat în ideile tradiției ca într-o concepție de castă" — cum scria Jean Mihail), contracarând tragismul tramei cu câteva personaje de spirit, cum este și misitul sărac, vagabond, plin de umor Zelig Șor, sau Ester, căreia marea actriță i-a subliniat trăsăturile specifice prin resurse comice perfect adaptate cinematografului. Un alt element esențial al conflictului filmic este înfruntarea a două concepții de viață, una patriarhală, vetustă, osificată în tradiții anacronice și alta cu elemente liberale, modernă, mult mai umană în esența ei. Întreaga distribuție a filmului se așează pe aceste două „baricade": Ion Constantiniu (foarte veridic în rolul lui Emil Horn), Pepe Georgescu

(Nissim Kobanovici), Dorina Demetrescu (Lelia), George Aurelian (Matei Frunză), Alexandru Finți, la început de carieră (Lazăr). Concepția regizorală a urmărit și de-teatralizarea textului (Jean Mihail vorbește chiar de o eliberare a scenariului de „cleștele teatrului"): acțiunea este scoasă nu o dată dintre cei trei pereți ai scenei — pe străzile Fălticenilor, în cartierul Văcărești, într-un cimitor evreiesc, pe Calea Victoriei —, dar parfumul teatral persistă în montarea cinematografică. Premiera a avut loc la cinematograful bucureștean „Frascatti", în 31 octombrie 1925. Revăzând peste decenii filmul — care s-a păstrat în Arhiva Națională de Filme —, ne vine destul de greu să înțelegem reproșurile destul de aspre din presa vremii. Unele, însă, sunt „explicabile" (mai ales cele din revista „Rampa"): ele trădează existența, cunoscută, a unui dezacord vehement între regizor și scenarist, pe atunci... director la ziarul „Rampa". Altfel, despre film s-au spus multe vorbe bune. În „Gazeta de Duminică" (8 noiembrie 1925), sub semnătura Z., se poate citi: „*Manasse* înseamnă, fără îndoială, o izbândă pentru arta cinematografică românească. Actori de seamă ai Teatrului Național au reușit cu sobrietate și adâncă sesizare a situațiilor și rolurilor să ne înfățișeze formidabila dramă interioară a mediului evreiesc."

În 23 septembrie 1927 avea loc, la cinematograful bucureștean „Capitol", premiera unui nou film de Jean Mihail, *Lia*. Împrejurările „nașterii" acestui film sunt demne de un policier. Regizorul și le amintește cu umor în volumul său de amintiri. Elvețianul Anton Walser („un om dintr-o bucată, simplu, tăcut și cinstit), germanul Georg Bauer („un șmecher, nevropat, afacerist") și soția acestuia din urmă, Lilly Flohr (o actriță de operetă ajunsă în trupa lui Max Reinhardt) veniseră în România să investească. Afacerea pe care o vizau era înființarea unei loterii de stat. Pentru a obține ceea ce doreau, ei au început — după „obiceiul pământului" — să împartă bani în stânga și în dreapta, oamenilor „influenți". Dar loteria a fost aprobată... altcuiva („Comitetului Central pentru ajutorarea sinistraților"). Cam aceasta devenise „ecuația": afacerea cu loteria eșuase, milioanele lui Walser erau disponibile — omul venise în țară cu un milion de franci elvețieni, cam 33 de milioane de lei (o sumă considerabilă în epocă), din care nu cheltuise decât vreo cinci —, Lilly Flohr ținea cu orice preț să joace într-un film, iar soțul ei — vorba cui știm — „nu putea să-i refuze nimic". De aici până la punerea în practică a proiectului cinematografic n-a mai fost nevoie decât de șaizeci de minute: într-o oră, la „Capșa", Jean Mihail punea la cale, cu familia Bauer, detaliile unui nou film românesc. Regizorul a adus imediat un scenariu de Mircea Filotti — pe care-l citise cu vreo doi ani în urmă — și, la 15 mai 1927, se trăgea, la hipodromul Băneasa, primul „tur de manivelă". În scenariu erau de toate (după cum o dovedește și filmul, păstrat integral peste decenii): dragoste și aventură, război (ca fundal pentru „desfășurarea unei anecdotici mondene", cum specifică Manuela Cernat), comedie sentimentală, dansuri populare și baluri mascate, interioare luxoase și exterioare spectaculoase, munte și mare (inclusiv Delta Dunării), cadre bucureștene (grădina de vară a restaurantului „Colonade", hipodromul, parcul castelului de la Mogoșoaia, curtea Vilei Minovici). În ultimă instanță, filmul *Lia* este un „dublu pretext": un pretext pentru o actriță (cu resurse, deopotrivă, fizice, actoricești și... materiale) de a face un rol principal într-un film — care poartă numele personajului său — și un pretext de a pune în valoare frumusețile țării, aceasta fiind, într-un fel, chiar o obligație contractuală, după ce producătorii — care au pus pe roate societatea anonimă „Indro-film" — au avut prilejul să cunoască câteva dintre cele mai pitorești peisaje românești.

În aceste condiții, se poate aprecia că Jean Mihail a făcut un film... inteligent, reușind să împace — nu fără concesii! — „comanda" finanțatorilor cu propriile interese artistice. Distribuția — de pildă — și-a alcătuit-o după pofta inimii: drept partener al vedetei, l-a ales pe George Vraca, societar al Teatrului Național și bun prieten, simțind că interpretul este un „prim-amorez" de clasă mondială. Nu s-a înșelat: mare parte din succesul filmului (ba chiar din succesul protagonistei!) s-a datorat lui George Vraca. Într-un rol de intrigant (foarte la modă în filmele epocii), regizorul l-a ales pe baritonul A. Costescu Duca, membru fondator al Operei Române. Mai jucau în film Ion Armășanu, Gogu Carussy, Radu Popeea, Eugen Giurgea și, în rolul unui bandit din Deltă (în mâna căruia cade, la un moment dat, eroina), un țigan voinic, tăietor de lemne, căruia Lilly Flohr i-a ales „numele de actor", Mario Mirea. Acesta din urmă, după terminarea filmărilor... și-a ucis soția: „dramele artei" — titrau ziarele vremii, scandalul respectiv contribuind și el la succesul peliculei, care s-a bucurat de o primire favorabilă și din partea presei. Andrei Cornova scria în „Rampa" (26 septembrie 1927): „Afară de câteva contraziceri la amănunt, regia lui Jean Mihail s-a dovedit plină de bun simț, de discreție și de justă apreciere a proporțiilor. Se poate lăuda că a făcut din *Lia* cel mai echilibrat film românesc. Lilly Flohr este o apariție delicioasă, plină de farmec și grație (...). Având o figură extrem de fotogenică, o linie aristocratică, dl. Vraca izbutește să fie un prim-amorez impecabil, seducător și sentimental...". Îndeosebi după apariția versiunii sonorizate (iulie 1930, la cinema „Lux") au apărut, însă, și critici severe, mergând până la... „filmul acesta sonor românesc este pur și simplu o rușine", cum scria D.I. Suchianu în „Adevărul literar și artistic" din 20 iulie 1930.

Între timp, însă, la 13 noiembrie 1928 a fost prezentat în premieră — la cinematograful bucureștean „Capitol" — un nou film de Jean Mihail, *Povara*, cu un scenariu de N.N. Șerbănescu (o adaptare după piesa cu titlu omonim de Romulus Voinescu). Filmul a beneficiat de o altă conjunctură favorabilă: o doamnă din înalta societate bucureșteană, Arabella Yarca, a ținut cu orice preț să finanțeze un film românesc. Zis și făcut. Povestea răspundea perfect gustului melodramatic al epocii. Mimi Predeleanu (Elvira Godeanu), o vânzătoare dintr-un magazin bucureștean, se îndrăgostește de Ioan Strătilă (Valentin Valentineanu), fiul unui mare bancher (Oskar Beregi), dar povestea lor de dragoste este întreruptă de familia tânărului, care îi hărăzește acestuia drept soție o femeie bogată (însăși... femeia bogată care a finanțat filmul, Arabella Yarca). După 25 de ani — mai mult ca-n Dumas! —, Radu (Niki Mirian), fiul eroinei, născut din dragostea de odinioară, ajuns un apreciat avocat, pledează procesul lui Ioan Strătilă — acuzat de soție că a încercat să o omoare — și obține achitarea clientului său, fără a ști că și-a apărat tatăl. Mimi nu-i spune adevărul decât într-un târziu, după ce Radu îi mărturisește că o iubește pe Vally Strătilă (Mia Apostolescu), fiica lui Ioan. Când se părea că deznodământul tragic (acela din *Păcat!*) este inevitabil, Lucia, soția lui Ioan Strătilă, părăsindu-și căminul, îi mărturisește bărbatului că Vally este de fapt fiica amantului ei. Tinerii se vor putea, astfel, căsători, iar Mimi și Ioan Strătilă, regăsiți după un sfert de veac, întregesc *happy-end*-ul. După toate aparențele — filmul nu s-a păstrat! —, superficialitatea acestui subiect de melodramă a fost mult estompată prin străduința regizorului și a actorilor, precum o dovedesc și cronicile vremii. În „Cinema" (nr. 101/1928), Paul Constantin scria: „O realizare românească, *Povara* de Jean Mihail, produsă printr-o inteligentă colaborare cu industria filmului austriac, care i-a împrumutat interpreți dar mai ales mijloace tehnice, ne-a făcut

în ultimele zile o frumoasă surpriză. Suntem bucuroşi şi oarecum măguliţi în amorul nostru propriu naţional, de a semnala acest rezultat satisfăcător, care pentru prima dată în lunga serie de încercări cinematografice la noi nu are nevoie de indulgenţe ori retuşări vădite; această operă echilibrată, pitorească şi dramatică, care deschide un câmp de nădejdi şi perspective largi pentru tinerii noştri cercetători, cărora, după o îndelungată muncă, Jean Mihail le arată calea dreaptă şi bine bătătorită prin îndărătnică perseverare." Înaintea premierei bucureştene, filmul a avut o premieră vieneză, în 15 septembrie 1928, la „Schweden-Kino" şi la „Mariahilfer-Kino" (în distribuţie au fost câţiva alţi reputaţi actori austrieci, Paulina Schweighofer — soţia bancherului Strătilă —, Clementine Plessner şi Otto Dannecker — cei doi bătrâni la care îşi află adăpost eroina etc; este de reţinut şi faptul că pentru rolul Luciei Strătilă fusese angajată o actriţă berlineză, Gertrude Neuhoff, dar, în ajunul începerii filmărilor, finanţatoarea filmului a declarat ritos... „rolul acesta am să-l joc eu", ceea ce s-a şi întâmplat; operatorul filmului a fost austriac şi el, Ludovic Schaschek, un prestigios autor de imagine vienez). După acest film, regizorul a primit cartea de membru al „Asociaţiei regizorilor de film din Austria". De altfel, multe din filmările pentru *Povara* s-au realizat la „Sacha-Film" în Viena, în alte cartiere ale oraşului, la Koblenz, Grinzig, în Prater (celelalte filmări importante având loc la Bucureşti, Constanţa, Balcic şi pe Marea Neagră). Titlul de difuzare german a fost *Die den Herzen nicht folgen* (care s-ar traduce prin „cei care nu-şi urmează chemarea inimii"). La două luni după premiera bucureşteană, filmul a rulat şi la Paris (cu titlul *Tragedie d'amour*), cronicile fiind, de asemenea, favorabile. Sub semnătura S.V. se scrie în „La cinématographie française" (din 25 mai 1929): „Iată o producţie pe de-a-ntregul românească, prima sosită în Franţa. E curioasă şi desigur că nu e mai rău făcută decât multe filme bune franceze şi europene. Interesul principal al acestui film rezidă în exotismul povestirii, în peisajele noi, în interioarele pitoreşti şi în foarte frumosul documentar asupra Bucureştiului (...). Interpretat şi realizat de români, cu o dăruire şi o sinceritate lăudabilă, *Tragédie d'amour* va avea în Franţa un succes de curiozitate şi de simpatie (...). Tehnica, destul de îndemânatică. Realizatorul Jean Mihail şi-a compus filmul după formulele celor mai bune filme europene. Planurile sunt bine luate iar decorurile şi efectele variate. Elvira Godeanu e graţioasă şi sensibilă (...).". În publicaţia pariziană „Pour vous" se putea citi: „Dl. Jean Mihail, care a înscenat filmul, cunoaşte meşteşugul artei sale. Artiştii au scos din rolurile lor tot ce s-a putut scoate iar jocul lor e tot atât de bun ca şi al multor alţi artişti din alte ţări". Notă discordantă au făcut cronicile din „Rampa" şi „Premiera ilustrată".

Făcând un bilanţ al filmelor din anii '20 şi, implicit, al cinematografului românesc presonor, istoricul Ion Cantacuzino, trecând în revistă filmele pe care le-am parcurs şi noi în ultimele două capitole ale cărţii, regretând că în acei ani realizatorii din România n-au urmat exemplul căutărilor artistice înnoitoare ale epocii (expresionismul german, avangarda franceză, filmul sovietic etc.), deplângând înzestrarea materială ingrată şi — în general — condiţiile de lucru ale cineaştilor, ajungea la o concluzie pe care ne-o însuşim: „Nu e de mirare că numărul realizatorilor de filme care au înfruntat aceste condiţii a fost redus. În cele 30 de filme de care am pomenit, regăsim mereu aceiaşi animatori. Abia dacă numărul lor ajunge la o duzină. Meritul celor care au perseverat e cu atât mai mare. Trebuie să amintim numele lor cu un sincer respect pentru neîncetatele eforturi şi pentru entuziasmul nesecat care i-a însufleţit. În ordine cronologică ei au fost Jean Mihail, Jean Georgescu, Ion Şahighian, Ghiţă Popescu şi Eftimie

Vasilescu, Aurel Petrescu, Marin Iorda, Ion Timuș, Cornel Dumitrescu, Ion Niculescu-Brună. Trebuie să le adăugăm pe operatorii N. Barbelian, V. Gociu, I. Bertok, T. Posmantir, Ion Cosma, C. Ivanovici, Leo Schwedler, căci numele unuia sau altuia dintre ei se află întotdeauna printre colaboratorii diverselor înjghebări de filme artistice" („Momente din trecutul filmului românesc", p. 28). Și mai ajunge la o concluzie istoricul de film: „în anii aceștia, intelectualii noștri încep să se preocupe mai îndeaproape de cinematograf." Este o realitate de care istoria filmului românesc nu poate face abstracție.

CINEMATOGRAFUL ȘI INTELECTUALITATEA

Revistele de cinema — care s-au înmulțit în progresie geometrică, îndeosebi după anul 1923 — au avut rolul lor în istoria și evoluția filmului românesc. Încă din anul 1912 a apărut la Bârlad „Revista cinematografică". Anul editării nu era tocmai întâmplător, era anul primului lungmetraj important: *Independența României*. Pe urmă, la București, au apărut „Viața Cinematografică" (1914) și „Cinematograful" (1915), la Turnu Severin revista „Film" — în două serii, 1915–1916 și 1919–1922 —, la București „Curierul cinematografic" (1916). După primul război mondial, șirul publicațiilor cinematografice a fost reluat: „Cinema" la Arad (1922), „Szinhazés Mozi" la Timișoara (1922–1925), „Ecoul" la Brăila (1923), „Cinema-Mozi" la Timișoara (1923), „Filmul" la București (1923–1924), „Cinema și Film" la Alba Iulia (1923–1925), „Film-Riport" la Oradea (1923–1931), „Sarpicinema" la Iași (1924, devenită între 1925–1928 „Spectacolul"), „Cinema" (1924–1948) și „Clipa cinematografică" (1925–1928) la București, o „Viață cinematografică" la Tg. Mureș și alta la București în 1927, „Vitrina cinematografică" (1927), „Curierul cinematografelor Lipscani și Capitol" (1927), „Cine-Film" (1927–1928), „Filmul meu" (1927–1928) la București, „Curierul cinematografului Modern" la Constanța (1928), „Ecoul" la Brăila (1928) și de două ori „Ecranul", la Iași (1928–1929) și Dorohoi (1929). Să trecem în revistă și publicațiile cinematografice din anii '30 și '40, apărute în Timișoara — „Film Revue" (1931–1935), „Film" (1935–1939) și „Film-Varieté" (1935–1936) — și București: „Cinema pentru toți" (1931–1933), „Ecranul" (1932), „Hollywood" (1932–1934), „Ecoul cinematografic" (1934), „Succes" (1935–1937), „Film" (1939), „Ecran" (1941), „Film Magazin" (1944–1945), „Film" (1945–1946). În afara acestor reviste cinematografice, numeroase ziare și reviste bucureștene au rezervat spații — considerabile uneori — filmului, producției naționale: „Rampa", sub directoratul lui N.D. Cocea (cu cronică cinematografică din aprilie 1913), „Rampa", serie nouă (cu rubrică zilnică din iunie 1923), „Clipa teatrală, plastică... cinematografică" (1923–1929), „Spectatorul" (1927), „Spectacolul" (1927–1928), „Comedia ilustrată" (1927–1928), „Vremea" (cu pagină cinematografică din octombrie 1927), „Realitatea ilustrată" (cu rubrică specială din nr. 21/1928), „Adevărul literar și artistic" (cu cronică cinematografică — de D.I. Suchianu — din aprilie 1929), „Ilustrațiunea română" (cu rubrică de cinema de la nr. 1/1929), „Excelsior" (cu cronică cinematografică permanentă în anii 1929– 1931), „Facla" (1930–1940), „Dimineața" (cu pagină săptămânală din octombrie 1930), „Universul" (la fel, din iunie 1931), „Cuvântul" și „Curentul" (la fel, din decembrie 1931),

„România literară" (cu cronică cinematografică permanentă între anii 1932–1934), „Cuvântul liber" (1933–1936), „Bis" (1935), „Scena și Ecranul" (1936), „Spectacolul" (1939–1940), „Cortina" (1940–1947), „Bis" (1942–1946), „Spectator" (1943–1947), „Scena" (1944–1945). Cu toată afluența de publicații dedicate în întregime sau parțial cinematografului, nivelul teoretic al demersului critic a lăsat adesea de dorit. Scria Tudor Vianu (în studiul său „Cinematograf și radiodifuziune în politica culturii" din mai 1928): „Presa cinematografică (...) creată mai întâi pentru a sprijini interesele capitalismului cinematografic (...) nu s-a dovedit nici independentă, nici inspirată de o ideologie mai înaltă. Nu este actor cât de mediocru pe care presa cinematografică să nu-l fi proclamat stea de mărime întâi și nu este film oricât de plicticos sau ordinar, care să nu fi fost declarat drept o realizare incomparabilă." Totuși, autorul adăuga: „Situația s-a îmbunătățit cu toate acestea în vremea din urmă, dar nu atât grație revistelor de specialitate, cât acelora dintre revistele de cultură generală care interesându-se de problemele modernismului consacră câteva din paginile lor criticii cinematografice." Practic, era vorba despre atracția tot mai mare pe care o exercita cinematograful — devenit, de la Riciotto Canudo încoace, cea de a șaptea artă — asupra intelectualității vremii și, în primul rând, asupra scriitorimii. Sub semnătura „Cinema-Scena", din primul număr al publicației „Scena" (apărută între 15 septembrie 1910 și ianuarie 1911, dar având cronică cinematografică doar în primul număr) se ascundea, probabil, însuși Liviu Rebreanu, care, împreună cu Mihail Sorbul, înființaseră publicația dedicată, de fapt, teatrului românesc.

Scriitorii, cum am văzut la locul potrivit, au fost nu o dată implicați chiar în realizarea primelor filme românești: cazul dramaturgului Victor Eftimiu, al prozatorului Corneliu Moldovanu. Ar fi de adăugat, în această ordine de idei, numele scriitorului Emil Gârleanu, care a fost antrenat, de către Leon Popescu, în scrierea și regizarea filmului *Cetatea Neamțului,* după piesa lui Vasile Alecsandri, cea dintâi ecranizare românească. Nu este de neglijat nici apropierea de cinematograf a unui scriitor ca Alexandru Macedonski care publica articole despre „filmi" (un film-doi filmi) încă din noiembrie 1913 (în „Universul"), când scria, în articolul „Filmi și filmi", că, așa cum există literatură și literatură există „filmi și filmi", pledând pentru filmele care sunt „lumină, formă, culoare, zâmbet, râs, lacrimă, pe scurt viață", adică „mai mult decât literatură", „ferestre deschise asupra realității". Mai mult, Macedonski scria prin acei ani și un scenariu cinematografic, *Cum se fac banii,* publicat — de către Tudor Vianu — în ediția de „Opere" (volumul III) a poetului; acest scenariu cinematografic (în limba franceză) este considerat de îngrijitorul ediției „prima lucrare de acest fel alcătuită de un român." Se pare, însă, că „primul scenarist român" — după cum o spun, în texte „paralele", Bujor T. Râpeanu și Grid Modorcea — a fost tot Liviu Rebreanu care, pe când era secretar al Teatrului Național din Craiova (1911), aflat sub directoratul prietenului său Emil Gârleanu, scria scenariul *Vis năprasnic* („dramă cinematografică în 12 tablouri"), lucrare datată, pe ultima filă a manuscrisului — păstrat la biblioteca Academiei Române —, 19 iulie 1912. Despre acest scenariu nu există informații că ar fi fost luat în discuție pentru realizarea unui film, dar despre un al doilea scenariu al lui Liviu Rebreanu, *Ghinionul* — cum am văzut —, un scenariu scris probabil în toamna lui 1912, există date că ar fi fost „turnat" în 1913. Spre sfârșitul anului 1914, Liviu Rebreanu publica (în revista „Ramuri") o schiță numită *Cinema.* Într-o paranteză (deschisă) ar fi de subliniat faptul că — prin anii '81–'82 —, sub semnătura scriitorului-regizor Dumitru Dinulescu, această schiță a devenit decupaj

regizoral, dar, din păcate, proiectul n-a fost aprobat și planul nu s-a realizat. Merită să întârziem asupra schiței. Ea redă, în stil ciné-verité (protocronic, firește), atmosfera de spectacol cinematografic de prin anii 1910–1911: „Pianul automat cântă — așa începe schița, scrisă... la timpul prezent, *n.n.* — o horă zburdalnică. Spectatorii își șterg nădușeala de pe frunte. Un băiat cu tablaua aleargă prin bănci, țipând ca din gură de șarpe: «Rahat cu apă rece!», «Americane prăjite!». Apoi pianul tace. Băiatul cu tablaua încremenește într-un colț al sălii. Orchestra napolitană atacă o melodie spaniolă și pe pânză se desfășoară povestea nemaivăzută". Pe de altă parte, schița exprimă, în limbaj „mut", dar în chip parodic — extrag doar un exemplu: „Contesa, care aduce mai mult a chelneriță, îmbrățișează pe conte, care seamănă cu un birjar" — sau chiar în chip autoironic, atitudinea scriitorului față de propriile scenarii, tributare (vrând? nevrând?) modei: *Vis năprasnic* este povestea îmbogățirii peste noapte a unui muncitor sărac, temă generoasă și universală, hrănită de mitul faustic și speculată de scriitori, ba chiar de cineaști — Chaplin, Griffith sau Stroheim.

După deschizătorul de drum Claymoor (Mișu Văcărescu), devenit „cronicar" cinematografic la rubrica mondenităților, au apărut — odată cu „al doilea început al cinematografului românesc" — cronicari „specializați", specializați ad-hoc, precum Matei Rusu (cu un articol bibliografic, „Cinematograful e o artă?", publicat în „Rampa" din 30 decembrie 1911) sau V. Scânteie. În acei ani au apărut și primele broșuri dedicate cinematografului, „Cinematograful și educația" de C. Iordăchescu (o carte apărută în 1912 la Botoșani), „Chiemarea cinematografului" de G. Olărașu și C. Râuleț (1915); probabil în 1913 apăruse și cartea lui Constantin Th. Theodorescu „Arta și cinematograful". La Craiova, în 1914, a fost publicat volumul „De la Fotografie la Cinematograf" de Marin Demetrescu, iar — între timp — Leon Popescu (ale cărui aptitudini teoretice au fost prea puțin luate în seamă de-a lungul anilor) publicase „Memoriul asupra unui program cultural cinematografic". În 1916 a apărut studiul „Cinematografia. Descoperirea și istoricul ei" de Stelian Ionescu. Funcția morală, etică, educativă a cinematografului este pusă în evidență încă din titlul acestor prime volume de referință; C. Iordăchescu, în cartea sa, face și o precizare care „salvează" filmele considerate primejdioase, imorale: „viața noastră de toate zilele este un cinematograf cu mult mai imoral". Pentru o politică culturală „sănătoasă" pledează și cei doi autori ai volumului „Chiemarea cinematografului", George Olărașu (inspectorul poliției sociale de pe lângă prefectura Capitalei) și Constantin Râuleț (scriitor — poet, dramaturg, prozator, epigramist —, membru în Comisiunea pentru controlul cinematografelor). După cum o spune și Grid Modorcea în cartea sa despre „Istoria gândirii estetice românești de film", analiza sociologică pe care o fac autorii — foarte buni cunoscători ai situației sociale și culturale de atunci — asupra fenomenului cinematografic de la noi (și nu numai de la noi) este realizată din perspectiva „*chiemării*" cinematografului, în scopul înțelegerii — și explicării didactice — a misiunii lui, a vocației și a rostului său, care trebuie să fie, înainte de toate, moral. Dar această abordare a problemei în aspectul ei etic și, implicit, educativ — subliniază autorii — propune și o colaborare din punct de vedere estetic. Raportarea eticului la estetic și invers, în chip dialectic, este prima condiție a înțelegerii juste a rolului educativ al cinematografului. Acest rol se poate împlini cu adevărat când ceea ce se realizează are în primul rând valoare estetică. Judecățile de valoare țin seama de „avântul considerabil" al cinematografului (în 1915!), când — se spune într-un cuvânt introductiv al cărții — „n-avem în București atâtea licee și

în întreaga țară atâtea teatre, câte cinematografe sunt numai în Capitală" (și, într-adevăr, o „listă" de cinematografe din epocă este impresionantă: „Amzei", „Apolo", „Clasic", „Central", „Excelsior", „Franklin", „Gloria", „Ideal", „Luceafărul", „Lux", „Marconi", „Napoleon", „Nord", „Olimpia", „Ovidiu", „Regal", „Rahovei", „România", „Salata", „Tera", „Venus", „Vlaicu", „Jupiter", „Zaharia", „Volta-Bristol", „Volta-Doamnei", „Volta-Buzești", „Victoria" (și sunt omise, desigur, câteva)...

Publicistica de film atrage, treptat, tot mai mulți scriitori. În „Însemnări literare" (din 7 decembrie 1919), Mihail Sadoveanu publica un articol substanțial, „Filme de cinematograf", în care sintetiza drumul parcurs de cinematograf de la înregistrarea mecanică a vieții până la artă, ajungând la concluzii edificatoare: „Preocupați necontenit de realism, regizorii au obținut cu miza-n scenă, cu actorii puși în mijlocul naturii rezultate surprinzătoare (...). Și trecând de la mișcarea și peripeția brutală, la sentimente și cugetare, în vremea din urmă am putut vedea filme care strecoară în suflet acel ceva tainic și delicat pe care-l poți găsi numai în cărțile adevăraților scriitori. Urmând o evoluție firească, filmul trece la artă." De semnalat sunt și două dintre articolele publicate de Lucian Blaga în cotidianul „Patria" al lui Ion Agârbiceanu, în vara și toamna anului 1922 (în numerele 169 și — respectiv — 207): „Cinematograful și biserica" — unde sunt popularizate „metodele" unui preot american care a „introdus în biserică piese de cinematograf și de teatru" și „își scoate ideea predicii din piesele moraliste ce le reprezintă, le explică, le comentează" — și „Frumusețea în tehnică" unde „noua formă de expresie", cinematograful, este văzută de poetul-filozof ca o nouă evanghelie: „Cinematograful e o cale de a înlocui teatrul de azi și de a fi în statul viitorului un principal factor cultural. Cu toate defectele sale, filmul începe a răspândi o nouă evanghelie în mase: evanghelia puterii și a frumuseții. Filmul vestește triumful energiei dinamice. Misiunea aceasta latentă a cinematografului trebuie scoasă tot mai mult la lumina zilei. În viitor ar putea să aibă o influență cu mult mai mare asupra mulțimii decât are astăzi teatrul asupra cetățeanului, bunul cetățean, care nu se prea lasă turburat de gestul tragic al unui actor. În tehnică zac ascunse multe posibilități culturale. E sarcina omului de mâine să le descopere și să se folosească de ele." Cel mai important teoretician al artei cinematografice, în acei ani, a fost, neîndoios, Tudor Vianu, cel care saluta apropierea benefică de cinematograf a intelectualilor. Aproape concomitent cu Riciotto Canudo, cu Louis Delluc și Léon Moussinac în Franța, cu Sebastiano Arture Luciani în Italia, cu Bela Balazs în Austria se face auzită vocea lui Tudor Vianu, care publică două lucrări de referință, „Estetica cinematografului" (în volumul „Fragmente moderne" din 1925) și prelegerea amintită, „Cinematograf și radiodifuziune în politica culturii" (ținută la 13 mai 1928). Tudor Vianu și-a structurat estetica polemizând cu fostul său profesor de la Tübingen, Konrad Lange (autorul cărții „Das Kino in Gegenwart und Zukunft", 1921), cel care nega caracterul de artă al cinematografului, socotind filmul o simplă tehnică de reproducere mecanică a realității, o simplă fotografiere în care nu intervine artistul. Părerile lui Tudor Vianu anticipează tezele unuia dintre cei mai însemnați teoreticieni ai filmului, Rudolf Arnheim, din opera sa fundamentală, „Der film als Kunst" (1932). Iată o succintă demonstrație privind esența artistică a filmului: „Cinematograful este o artă a umbrei și luminii. Spectacolul multicolor al realității, cinematograful îl simplică pentru a nu reține din el decât două valori, cu care să refacă bogăția nesfârșită a aparențelor. O asemenea simplificare este de natura artei. Pictura înfățișează realitatea tridimensională prin descrierea în plan. Sculptura folosește cele trei

dimensiuni ale spațiului, dar culoarea unică a materialului în care lucrează. Cinematograful dispune de cele două dimensiuni ale planului și de umbra pe care o face să alterneze cu lumina." Dintre numeroasele probleme abordate de marele nostru cărturar — foarte diverse, de la „cazul Charlot" la „cinematograful pur", de la importanța filmului științific și didactic la educarea estetică a publicului ș.a.m.d. —, reținem sublinierile sale privitoare la rolul scenariului în film („cinematograful cere o literatură proprie, care să țină seama numai de condiția sa, care să creeze un conținut sufletesc din simpla prezentare a evenimentelor și să folosească ritmul său alert și surpriza nesfârșită a varierii scenelor"), ca și opiniile despre principalul creator al filmului („cinematograful este în mare măsură o artă a regizorului").

În anii '20 și îndeosebi înspre perioada de apogeu a „filmului mut" se manifestau două tendințe în publicistica cinematografică. Una, reprezentată de cronicarii cinematografici — printre cei mai valoroși fiind Barbu Florian, Marcel Blossoms, Nestor Cassvan, Al. Bilciurescu — și alta, susținută de scriitori și mari oameni de cultură care au scris despre cinematograf în coloanele unor reviste precum „Adevărul literar și artistic", „Viața românească", „Rampa", „Facla" sau în ziare de mare tiraj ca „Dimineața", „Universul", „Curentul" sau „Cuvântul". Breasla cronicarilor — cu excepțiile amintite — nu se bucura de o reputație prea onorantă; într-o clasificare din revista „Cinema" (semnată „Observator", nr. 67/1927), cronicarii erau împărțiți în patru categorii: a) plagiatori b) cunoscători ai filmului dar care nu cunosc ortografia c) cunoscători ai scrisului, dar care nu cunosc specificul filmului d) „paraziții presei", care fac critică pentru a intra gratuit la spectacole și pentru a-și înscrie pe cartea de vizită cuvântul „ziarist". În schimb, în revistele amintite, ca și în publicațiile de avangardă și în periodicele de specialitate „Filmul" și „Cinema" (ai căror directori-proprietari au fost Theofil Mihalovici și — respectiv — Nestor Cassvan) puteau fi întâlnite — periodic sau sporadic — nume precum E. Lovinescu, Liviu Rebreanu, Al. Davila, B. Fundoianu, Ion Minulescu, Emil Isac, A. de Hertz, G.M. Zamfirescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu, Paul Zarifopol, Geo Bogza, Saşa Pană, Felix Aderca, Ion Călugăru, Petru Comarnescu, Ion Vinea, Tudor Arghezi, N. Davidescu, Mihail Dragomirescu, Dimitrie Gusti, Victor Eftimiu, Jean Bart, Corneliu Moldovanu, D. Karnabatt, C. Râuleț, Ion Perez. Cele mai substanțiale și pertinente contribuții la constituirea unei estetici cinematografice le-a avut profesorul Mihail Dragomirescu, îndeosebi prin eseurile publicate în revista regizorului de film Horia Igiroșanu, „Clipa cinematografică" (subintitulată „Organul asociației prietenilor cinematografului"). Mihail Dragomirescu colaborează la această publicație încă de la primul ei număr — apărut la 10 iulie 1925 —, printre temele abordate fiind „Cinematograful estetic" (nr. 1), „Esteticism și sensualism în cinematograf" (nr. 2), „Cinematograful instructiv" (nr. 3), din nou „Cinematograful estetic" (nr. 4), „Quo vadis" (nr. 5–6), „Ce fel de artă e cinematograful?" (nr. 7), „Cum funcționează Comisia de cenzură" (nr. 8–9), „Opoziția seacă" (nr. 10), „Filmul și Opera de Artă" (nr. 11), „Critica și cinematografia" (nr. 12). Pentru că, în economia lucrării de față, nu se poate intra în amănunte, aș reține, din contribuțiile fundamentale ale Profesorului, „tabloul celor nouă arte" (cu precizarea naturii fiecăreia): *pictura* (intelectual-sentimentală), *sculptura* (intelectual-intelectuală), *muzica* (sentimental-sentimentală), *opera* (volitiv-sentimentală), *arhitectura* (intelectual-volitivă), *cinematograful* (sentimental-volitivă), *poezia* (sentimental-intelectuală), *dansul* (volitiv-volitivă), *teatrul* (volitiv-intelectuală). Muzica, așadar, este o artă pur sentimentală, „ea se coordo-

nează cu Poezia, care e un fel de *muzică a ideii* și deci o artă sentimental-intelectuală" și cu cinematograful, care, „având mișcare și succesiune, și adresându-se direct emoțiunii, este un fel de *muzică a energiei* — o artă *sentimental-volitivă*". Aici intervine inspirația sclipitoare a esteticianului: „Cine va realiza în Cinematograf *muzica mișcărilor,* care va fi analogă cu muzica ideilor din Poezie, va ridica filmul la rangul de *operă de artă*." Până una-alta, însă, „cinematograful este cel mai popular instrument de educație și distracție; dar și de destrăbălare și corupție." Cu alte cuvinte, o armă cu două tăișuri. De promovat, în primul rând, sunt „filmele culturale", clasificate după finalitățile lor, fie instructive, fie estetice: „Culturale sunt sau filmele direct instructive, cum sunt acelea care arată misterele naturii sau diferitele meșteșuguri omenești; sau filmele care, fără să aibă scop instructiv, ne reprezintă în mod decent și estetic tablouri sau acțiuni interesante". Mihail Dragomirescu își intitulează primele articole din „Clipa cinematografică" în funcție de clasificarea de mai sus, opunând cinematograful estetic și cel instructiv celui „sensual" — denumit în multe alte feluri: „destrăbălat", „ticălos", „școală a corupției", „școală a crimei" etc.

Nu poate fi analizată în profunzime nici contribuția celorlalți intelectuali atrași de mirajul filmului. Ar fi de făcut precizarea că — printre scriitori — au existat și adversari (uneori înverșunați) ai cinematografului. Poetul Ion Minulescu, de pildă (cel puțin până la un punct) a negat filmul. Felurite aspecte — uneori extra-artistice — ale fenomenului cinematografic îi oferă scriitorului argumente pentru rezervele sale: „Cât privește cinematograful ca factor al educațiunii publice sau ca element prețios de propagandă culturală și națională e drept că poate juca în stadiul lui actual rolul unui abecedar dinamic. Unde sunt însă apostolii care împart copiilor abecedare gratuit sau care reprezintă un film fără să nu-și fi asigurat mai înainte câștigul material. Pentru mine inițiativa particulară nu-i decât o farsă sinistră și filmul educativ nu-i decât un abecedar de lux al cărui cost reprezintă o dobândă mai mare ca suma împrumutată. Să nu mai vorbim de filmul românesc (...). Pentru crearea unei industrii cinematografice în România nu-ți trebuie bani. Bani au și îmbogățiții de război. Dar ce folos. Îți trebuie în primul rând «oameni» care să știe ce trebuie să facă cu banii. Era să zic «artiști». Mi-am adus aminte însă că cinematograful nu-i deocamdată decât o artă de periferie intelectuală". Ciudat însă, astfel de opinii „anticinematografice" coexistă — la Ion Minulescu — cu gesturi contrare: în același an, 1925, când scria cele de mai sus referitoare la „arta de periferie intelectuală", poetul făcea parte din conducerea „Societății românești pentru crearea de filme naționale *Filmul românesc*", alături de Mihail Dragomirescu, Victor Eftimiu, Al. Brătescu-Voinești, Liviu Rebreanu, V. Al Jean, A. de Hertz. Un caz aparte este și acela al criticului G. Călinescu. „Mizantropul" G. Călinescu a pus în circulație paradoxuri deloc măgulitoare la adresa artei filmului (punând jar pe focul unei polemici purtate, în anii '30, cu tânărul critic de film D.I. Suchianu, după premiera filmului realizat de Reinhardt *Visul unei nopți de vară*). În „Adevărul literar și artistic" din 16 februarie 1936 se putea citi: „filmul e o artă supusă relațiilor de tot felul ca îmbrăcămintea și cântecul de lume, sau ca arta culinară... El nu dă o plăcere de idei ca teatrul ci o plăcere de senzații ca savarina și iubirea fizică..." Pe de altă parte, însă, în „Cartea nunții", autorul precizează că una dintre eroine, Vera, seamănă cu Coleen Moore, ba chiar cu Greta Garbo, Dora seamănă cu Dolly Haas și Lupe Velez, Lola cu Joan Crawford iar Boby — cel care colecționează fotografii de actrițe, care visează să sosească la Berlin ca Harry Piel, are ca ideal feminin pe Marlene Dietrich și Anny Ondra, îl imită pe Rudolf Valentino — seamănă leit cu Maurice Chevalier (toate

aceste trimiteri denotând o bună cunoaștere a cinematografului). Paradoxal, deși lasă impresia că respinge cinematograful, G. Călinescu îl cultivă, ba mai mult, formulează, nu o dată, pătrunzătoare propoziții estetice cu privire la obiectul și particularitățile celei de a șaptea arte. Iată un singur exemplu: „Esența cinematografului e tocmai zugrăvirea mediului moral al unui popor, elementele acestei arte fiind un realism... cotidian și utilizarea aspirațiilor maselor (...); observația măruntă a vieții formează baza de operație a cinematografului. Laptele care dă în foc, mașina de călcat uitată cu fum pe un pantalon, strigătul unui locatar în gang, dezordinea matinală a unui pat și jurnalul puțin ieșit din cutia poștală a unui apartament, sunt elemente mult mai eficace decât retorica abstractă" (într-un film, firește). „Strigătul unui locatar în gang"? Când G. Călinescu scria aceste rânduri (în „România literară" din 23 aprilie 1932), cinematograful... învățase să vorbească...

CINEMATOGRAFUL SONOR PÂNĂ LA NAȚIONALIZARE (1931–1948)

PRIMELE FILME VORBITE

În toamna anului 1929, pe bulevardul cinematografelor din București, la cinematograful „Trianon" — actualul cinema „București" — rula, cu un succes de public fără precedent, primul film vorbitor venit la București, *Cântărețul de jazz* (sau *Cântărețul nebun,* cum i s-a mai spus la noi) de Al. Jolson. Unul după altul, principalele cinematografe bucureștene încercau să se adapteze noii tehnici, se închideau „pentru instalarea noilor aparate sonore" și se redeschideau, după o lună-două, echipate cu sisteme diverse, fiecare anunțat drept „cel mai perfecționat" și cel mai performant. Era o întrecere febrilă, căreia publicul îi răspundea cu atașament și cu o curiozitate neostenită. Filmul mut intra în istorie. Sigur, trecerea de la filmul mut la filmul sonor și vorbitor n-a fost un drum bătătorit și — după cum bine se știe — mari personalități ale filmului mondial (și mă gândesc la un Chaplin, la un Eisenstein, la Pudovkin sau la René Clair) au manifestat o îndârjită rezistență, s-au dovedit teribil de reticenți la început. Discuțiile *pentru* sau *contra* sonorului au umplut presa vremii în anii aceia, peste tot în lume unde filmul avea o tradiție și-o biografie. Dar dacă, pentru istoria cinematografiei mondiale, în scurtă vreme, filmul sonor și vorbitor avea să însemne o revoluție, avea să deschidă o nouă epocă pe spirala evoluției, pentru filmul românesc, pentru cei care se străduiau de atâția ani să înjghebeze o cinematografie, a însemnat — în primii ani — un dezastru. Revoluția sonorului a complicat și mai mult problema bazei materiale și a capitalului, cele două mari semne de întrebare pentru producția națională. Ion I. Cantacuzino, în „Momente din trecutul filmului românesc", precizează (la pag. 29): „Montarea unui studio insonor (adică perfect izolat de toate zgomotele exterioare — *n.n.*) sau procurarea unei aparaturi de înregistrare sonoră erau acuma incomparabil mai costisitoare, iar developarea unei benzi sonore și copierea ei devenea imposibilă în condițiile primitive ale laboratoarelor noastre." Ieșind pentru o clipă din „corsetul" problematicii tehnice, dar rămânând la scrierile doctorului Ion I. Cantacuzino (și în special la amintirile reunite sub titlul „Întâlniri cu cinematograful"), m-aș opri la niște însemnări ale sale cu „bătaie lungă" pentru însăși istoria filmului românesc. Autorul văzuse, încă din vara anului 1929, la Paris, două filme sonore: *Cântărețul de jazz* (despre care am amintit) și *Louise,* primul film făcut în America de către Maurice Chevalier. La acea dată, când Bucureștiul nu luase cunoștință cu filmul sonor, Ion I. Cantacuzino a scris câteva articole despre această noutate senzațională. După ce în pagina a doua a ziarului „Ultima oră", publicase articolul intitulat „Neputința realizării" (atacând câteva probleme grave ale culturii moderne), în „Viitorul" din 2 noiembrie i-a apărut eseul dedicat exclusiv „Cinematografului vorbitor". Ion I. Cantacuzino mărturisește în amintirile sale (pag. 18): „Fapt este că articolul meu despre cinematograful vorbitor mi-a deschis drumul către

foiletonul ziarului. După alte câteva subiecte diferite, mi s-a încredințat cronica literară, unde urmam lui Ion Minulescu, și unde am scris săptămână de săptămână, timp de vreo cinci ani. Ceva mai târziu am fost angajat în redacție, scriind pe lângă cronica literară săptămânală și câte un articol zilnic de «Comentarii» asupra actualității, culegându-mi subiectele din toate domeniile. Astfel, printr-o ciudată conjunctură simbolică, cinematograful vorbitor a constituit pentru mine un permis de intrare în publicistică. Întâlnirea mea cu filmul sonor se transformase într-o întâlnire cu gazetăria. Iar faptul că această activitate gazetărească s-a desfășurat tocmai în redacția «Viitorului» a avut mai târziu — după cum se vedea — o influență indirectă și asupra cinematografiei române." Da, se va vedea. Dar până atunci, să revenim la „cruda soartă" a filmului românesc în anii introducerii sonorului. Numărul filmelor realizate după 1930 scade simțitor. În cei opt ani dintre 1923 și 1930, am văzut, se realizaseră (cu chiu, cu vai) vreo 30 de filme mute. În cei zece ani dintre 1930 și 1939 se vor face numai 16 filme sonore (multe dintre ele apelând la „cârje străine")...

Lăsând (deocamdată) la o parte coproducțiile, versiunile românești ale unor filme străine, precum și peliculele realizate de cineaști români pe alte meridiane — despre toate acestea urmând a vorbi altădată —, să rămânem în perimetrul primelor filme sonore „jucate" („cu actori"), dintre care unele, prin forța lucrurilor, fiind produse ale unei perioade de tranziție, sunt versiuni sonorizate ale unor pelicule mute. *Ecaterina Teodoroiu (Eroina de la Jiu)* de Ion Niculescu-Brună — film a cărui premieră a avut loc la 8 ianuarie 1931, în cadrul unei „reprezentații de gală" la cinematograful „Femina", în prezența „întregii familii regale, guvernului, corpului diplomatic, înalților demnitari ai statului" — este primul exemplu de film „sonorizat". Această operație de sonorizare s-a realizat la Berlin (probabil printr-un procedeu pe discuri), cu „muzică și efecte", după cum se sublinia în presă, aranjamentul muzical (E. Cobilovici) utilizând motive românești, în rest filmul conținând zgomote de luptă și câteva — puține — replici. O copie a filmului, în versiune mută, incompletă (5 acte), se păstrează în colecția Arhivei Naționale de Filme. Presa vorbește despre „primul film românesc cântat și vorbit de război" care „brodează" o idilă pe o serie de scene de război reconstituite după documente militare. Acțiunea filmului începe puțin înainte de izbucnirea războiului, urmează ziua mobilizării și a despărțirii soldaților de case, episoade de luptă, în prim plan fiind adusă vitejia Ecaterinei Teodoroiu, cercetașa pornită de acasă să-și caute fratele pe front. Aflând că fratele a murit, ea se decide să lupte în locul lui, și cade eroic în luptă, având pe buze vorbele „Înainte, băieți! Pentru țară și rege!" Iată și fragmente dintr-un comentariu de avanpremieră: „Filmul este o apoteoză a iubirii, a iubirii de frate, de țară și a dragostei pasionate. Evident că latura iubirii de țară, patriotismul, a fost dezvoltată de regizor pe cât se putea mai mult. Un film național de război, al cărui punct central este eroina quasi-legendară a războiului nostru pentru întregirea neamului, nu putea lua altă atitudine (...). Dintre diferitele peisaje ale filmului menționez: mobilizarea cu frumoase mișcări de mase, o horă minunată cu splendide costume naționale, întreruptă subit de glasul înfiorător al goarnei, mesager neîndurător al urgiei ce se va dezlănțui, despărțirea și plecarea grupelor etc. În mod special menționez reconstituirea scenei autentice a apărătorilor podului de la Jiu, interpretată chiar de eroii autentici ai acestui episod războinic, în frunte cu comisarul de poliție Pompilian (1916) și vizita reginei Maria la spitalul unde Ecaterina Teodoriu se află rănită, scenă autentică luată din arhiva cinematografică a războiului. De altfel în rolul mamei Ecaterinei Teodoroiu apare chiar mama adevărată a eroinei, care a acceptat să interpreteze acest rol veridic."

Alături de aceste personaje, interpretate chiar de protagoniștii întâmplărilor evocate (mama Ecaterinei Teodoroiu în rolul mamei Ecaterinei Teodoroiu, comisarul Pompilian în rolul comisarului Pompilian), în film mai apar: Felicia Frunză (Ecaterina Teodoroiu), Mielu Constantinescu (Mareș), Ducy D'Alvern (spioana nr. 75), L. Sarkady (șeful Siguranței), Aristide Ștefănescu (Nicolae Teodoroiu, fratele Ecaterinei), Mitela Cambureanu (un copil), I. Mândruț (un soldat german), Mischie (primarul satului Șoimănești). Critica a fost, în genere, moderată. În „Cinema" (1 februarie 1931), Paul Constantin scria: „Eroina de la Jiu care a exaltat în timpul războiului atâtea entuziasme își continuă încă fascinația asupra poporului. E deci o idee abilă din partea producătorilor de a utiliza acest personaj pentru o operă națională. Comercializarea filmului fiind asigurată prin însăși materia ce avea să fie tratată, cineaștii noștri au plămădit-o cu cele mai bune intenții. *Ecaterina Teodoroiu* apare într-o realizare generalmente corectă și în interpretarea adeseori justă a Feliciei Frunză și a lui Mielu Constantinescu. Sonorizarea e convenabilă." N-au lipsit nici excesele, laudative (Cicerone Theodorescu, în „Facla") sau critice, chiar demolatoare, ironice: „Filmul a fost făcut, desigur, ca să aţâţe și să întreţină în sufletele (...) cetăţenilor României Mari flacăra sacră a eroismului. Dar dorința nobilă nu e ajutată de mijloace echivalente și singurul eroism pe care a parvenit să-l genereze filmul a fost acela al spectatorilor veniți să-l vadă" (Ion Cantacuzino, „Muzică și teatru", 22 ianuarie 1931). În spirit realist și lucid, V. Timuș scria în „Rampa" din 16 ianuarie 1931: „Evident, filmul nu suportă comparații decât în cadrul imperfectelor realizări românești. Producătorul român opune filmului umanist de război, filmul războiului poetic și eroic. Ori, tocmai pe acest teren, se cerea un exces de forțe și mijloace și de mari posibilități artistice de idealizare, care firește lipsesc industriei și pregătirii noastre artistice cinegrafice (...). Intercalat între marea producție de artă a lui Pabst și gigantica realizare a lui Erich Maria Remarque, filmul românesc izbutește totuși să atragă atenția și interesul publicului românesc, ba chiar să provoace în aglomerarea susținută a spectatorilor aprecieri nu numai îngăduitoare, dar chiar binevoitoare." Ideea era reluată în cronica din „Vremea" (semnată de Ménalque/B. Florian, în 18 ianuarie 1931): din multe pricini, spune cronicarul, filmul *Ecaterina Teodoroiu* nu poate însemna o „reevocare" a epopeii 1916–1918, multe alte cinematografii titrate având mijloace de realizare cinematografică mai puternice. Cronicarul preciza în acest sens: „Din Statele Unite ne-au venit *Parada cea mare* (...), *Cei 4 cavaleri ai apocalipsului* și altele. Din Germania ne-a venit *Westfront 1918*, admirabilul film al lui W. Pabst și din Franța *Epopeea de la Verdun*... Peste câteva zile, spectatorii de la noi vor urmări mișcați imaginile filmului *Pe frontul de Vest nimic nou* după romanul lui Erich Maria Remarque, o impresionantă realizare a lui Lewis Milestone, fost recent în vizită și la noi, unde doar indiferența și lipsa de cunoaștere l-au întâmpinat". Indiferența era o boală mai veche a oficialităților de care depindea, într-un fel sau altul, „creșterea filmului românesc". Pentru realizarea acestui film, Ion Niculescu-Brună, n-a găsit nici un fel de sprijin de la cabinetele ministeriale ale vremii (deși a bătut la multe uși, de la Ministerul de Război la cel al Artelor, de la Arte la Instrucțiunea Publică și din nou la Război și la Arte), aceasta în condițiile în care scenariul reprezenta o pagină de glorificare a patriotismului românesc dintotdeauna. După unele surse, scenariul aparținea lui Ion Niculescu-Brună (Jean Mihail își amintește ceasurile în care, la cafeneaua „Royal", împărțind pe din două un singur „schwarz", Ion Brună îi citea povestea scrisă de el a eroinei de la Jiu); cu semn de întrebare este atestată și prezența, ca scenarist, a lui N.N. Șerbănescu. Cert este că această poveste cinema-

tografică avea să fie adoptată, până la urmă, de societatea „Soremar-Film", care și-a reluat, cu acest scenariu, producția de filme, inginerul Al. Ștefănescu asumându-și — ca producător — realizarea filmului *Ecaterina Teodoroiu*.

Al. Ștefănescu și Ion Brună, împreună, au mai realizat un film în epocă, produs tot de „Soremar–Film", *Leiba Zibal,* inspirat de nuvela caragialiană „O făclie de Paști". În presa bucureșteană a vremii nu există atestările unei premiere la un cinematograf central și nici cronici ale filmului, dar o copie a peliculei (cu inserturi care dovedesc pregătirea pentru proiecție) se păstrează în colecția Arhivei Naționale de Filme. Filmul se îndepărtează foarte mult de nuvela inspiratoare. Doar numele personajelor antagonice (Leiba Zibal și Gheorghe) se păstrează, ca și relația acestora — de ură și înfruntare — ce amintește de nuvela lui I.L. Caragiale. În rest, filmul descrie viața unui evreu în societatea românească interbelică, urmărind personajul din copilărie, pe vremea când era atras de o fetiță din vecini, până la maturitate, când va reîntâlni personajul iubirii sale adolescentine, Maria, de care este îndrăgostit și argatul Gheorghe. Accentul intrigii cade pe ascensiunea financiară a lui Leiba Zibal, pe dragostea lui pentru Maria, pe intriga amoroasă care face din Gheorghe un concurent al lui Leiba Zibal. Tocmai aceste îndepărtări evidente de sursa literară au generat, în epocă, întâmpinări violente, cum este și aceea semnată de Ion Vițeanu (în „Rampa" din 1 septembrie 1930): „Concepția literară și profund umană, cuprinsă în puternica nuvelă *O făclie de Paști* nu trebuie pângărită prin denaturare și de aceea socot că nu e permis nimănui să inducă în eroare opinia publică printr-o tendențioasă și grosolană plagiere a operei lui Caragiale. Contemporanii n-au dreptul să facă surogaturi personale, servindu-se pe nedrept de numele și opera unui autor de talia lui Caragiale. Or, acei care anunță *Leiba Zibal* își permit să încerce corijarea și schimbarea totală a intrigii și concepției *Făcliei de Paști,* servindu-se totuși de titlul acestei opere și numele autorului." Ion Niculescu-Brună este interpretul lui Leiba Zibal la 18–30 de ani (dar distribuția cuprinde alți trei interpreți pentru alte vârste ale eroului: Iancu Katz la 7 ani, Arion Onea la 10–17 ani și L. Sarkady la 40–50 de ani), Tantzy Economu este Maria (iar Mitela Cambureanu, Maria la 7 ani), ceilalți interpreți sunt: Mielu Constantinescu (Gheorghe), Anicuța Cârjă (Sura), Al. Marius (Moritz-Lieber), Costel Atanasiu (Mihai), I. Theo (Stăpânul), I. Petrescu (Preotul), Adriana Șerban (Camerista). Un anunț din presă menționează că filmul a fost sonorizat de „renumita casă mondială Edison Bell" („Cinema", 16 noiembrie 1930), dar copia păstrată este mută. Un alt regizor de la granița filmului mut cu cel sonor a fost Horia Igirosanu, care a prezentat în premieră filmul său *Ciocoii* în 1 mai 1931 la cinematograful bucureștean „Regal". Înaintea altor considerații, iată ce declara regizorul într-un interviu publicat de revista „Cinema" (12 aprilie 1931): „Sunt foarte mulțumit de ultima mea realizare. Sunt convins că ea formează un mare pas înainte în domeniul filmului românesc și că va avea o primire din cele mai călduroase din partea marelui public. Țin să menționez că filmul va fi prezentat în versiune mută cu acompaniament de orchestră simfonică sub conducerea maestrului Egizio Massini. Încurajat de biruința desăvârșită a marelui Charlie Chaplin, convingându-mă de faptul că mai sunt regizori care să se închine la altarul artei mute, — eu însumi fiind un mare credincios al acesteia — am curajul să prezint o realizare mută, la unul din cele mai mari cinematografe din capitală. Abia la toamnă voi prezenta versiunea sonoră și vorbită a filmului *Ciocoii*. Țin să accentuez că sunt mai mult decât mulțumit de realizările interpreților mei, orchestranți perfecți ai armoniei desăvârșite stabilită de bagheta regizorului. Pe drumul

pe care a apucat-o, prin muncă și onestitate, prin energie și sârguință, am convingerea că filmul românesc se va ridica pe cele mai înalte culmi ale artei. Dacă muzica ne-a dăruit un Enescu, poezia un Eminescu, pictura un Grigorescu, se va găsi desigur cineva care să reprezinte fala filmului românesc". Vizionari au fost, sunt încă... La premiera filmului *Ciocoii,* într-adevăr, s-a prezentat versiunea mută, cu acompaniament de orchestră. Cât despre „versiunea sonoră și vorbită" (redusă, pare-se, la înregistrarea unei arii, „Cântecul străinului", în interpretarea protagonistului, Cristache Antoniu), datele sunt incerte. Subiectul filmului — din care s-a păstrat doar o „mostră", de 18 metri — era astfel rezumat în revista „Cinema" (10 mai 1931): „Eroul este un oarecare Alexis Fanariotul, aventurier îndrăzneț care ajunge la situațiile cele mai înalte. Cuceritor de inimi, Alexis prilejuiește nenorocirile cele mai grozave. Însăși Rândunel, fata naivă care trăise o copilărie inocentă, depărtată de frământările lumii, se îndrăgostește de Alexis Fanariotul, ochi de jăratec. Dragostea ei a fost plătită cu cea mai scumpă dintre monezi: moartea." Jucau în film: Iva Dugan (Rândunel), Lucian Stănescu (boierul Ursu, tatăl ei), Eleonora Kirjanowska (jupânița Smaranda, mama ei), Sultana Gurăscu (Kira Agripina), Titi Andreescu (Cucu, fiul Agripinei, pretendent la mâna lui Rândunel), Delicia Mendell (Kiralida, fiica Agripinei), Cristache Antoniu (Alexis Fanariotul), George Ștefănescu (haiducul Fulger), Cristian Niculescu (haiducul Codreanu), Paul Zbrențea (boierul Rugină), câinele Alma. Un ziar de mare tiraj în epocă („Dimineața") a povestit subiectul filmului într-o serie de foiletoane cu titluri sugestive („Rândunel", „Petitorie ciocoiască", „Cântecul străinului", „Deznădejdea Kirei Agripina", „Îndrăgostiții", „Vânătoarea", „O idilă surprinsă la timp", „Trecutul fanariotului" etc.). Câte o cronică (Lucian Luca, „Cinema pentru toți", 1 iunie 1931) aprecia filmul ca „excelent" pentru sălile populare: „După o vară întreagă de peregrinări de la Carpați la Dunăre, H. Igirosanu ne prezintă un nou film haiducesc. Este fără îndoială un efort considerabil, demn de toată lauda. Desigur că acest film va face o lungă serie, mai ales în provincie și în sălile de cartier, cu atât mai mult că este mut." Alți cronicari, însă, sunt de o asprime fără precedent: colindă țara — scria Romulus Dianu în „Curentul" din 27 septembrie 1931 — o „pacoste de film românesc", o „iahnie artistică pentru care ouăle clocite ar fi prea puțin" în care „neamul ne este reprezentat printr-un țigan zlătar care-și bate nevasta cu ajutorul argaților și o închide în turnul morții", printr-un boier Rugină, „un măscărici caraghios, o pârțolină boșoroagă" care are de la soția sa, Agripina, „un băiat tâmpit, bineînțeles acesta tot român"; tot ce e românesc în film „e prezentat ca imoral", Rândunel, fata boierului Ursu e „o matracucă rea de muscă, gata să se culce cu un pârlit de covrigar care-i cântă un cântec din Helada"; „acești eroi nu au nimic din frumusețea epică pe care le-a suflat-o în argint legenda populară și singura lor specialitate e de a se bate între ei apucându-se de brăcinare"; „în Ardeal râd minoritarii de noi, văzând felul în care un film oficial zugrăvește caracterele acestui neam și prostituează istoria acestei țări".

Neterminat a rămas filmul *Un minut mai târziu*, preconizat de Marc D'Arly, cu Silly Vasiliu, M.C. D'Ayol, Adina D'Ayol, Marga Penciulescu, Amelie Vârgolici, Lelia Mirică, Jean Lupescu, Didy Botez, Moți Spakow, N. Munteanu în distribuție. De ce amintesc acest film rămas în proiect? Din presa vremii aflăm (încă din decembrie 1930) că este vorba despre o comedie sonoră, cântată și vorbită în limba română, iar eroul ei este Mitică, „spiritualul Mitică, veșnicul ghinionist" (cum se scria în revista „Cinema"). Printr-un astfel

de film își revendica drepturile comedia cinematografică, despre care vom vorbi pe larg într-un capitol aparte.

După un film neterminat, *Aur (Cântecul zorilor)*, regizorul Jean Mihail ieșea în lume — la 11 ianuarie 1932 — cu un alt film pierdut, *Chemarea dragostei. Aur* urma să fie, după cum o spunea însuși regizorul, un film despre „existența a doi tineri simpli, care visau o evadare către fericire, dar ale căror visuri nu-și găseau împlinire, măcinate de rigorile existenței". Scenariul aparținea scriitorilor Isaiia Răcăciuni și Gheorghe Zamfirescu (după o nuvelă de Constanța Hodoș), din distribuție urmau să facă parte — și au făcut, în timpul turnării exterioarelor, la București și în Sighișoara — Mania Marin (în principalul rol feminin), Tantzi Elvas, Marga Pancu, Stroe Atanasiu, Panait Stoianov, V. Romano, I. Constantinescu, Șt. Decu, tenorul Emil Marinescu de la Opera Română, diseurul Jean Moscopol. Regizorul povestește, în cartea sa de amintiri „Filmul românesc de altădată", cum, în urma developării, a constatat că materialul filmat în exterior (circa 1200 de metri) era deteriorat iremediabil, drept pentru care finanțarea n-a mai continuat și filmările s-au oprit. *Chemarea dragostei (Rapsodia română)*, în schimb, chiar dacă astăzi nu mai există în arhivă, a avut premiera la cinematografele bucureștene „Capitol" și „Roxy" în seara de 11 ianuarie 1932. Era vorba despre un „film sonor și cântat fără dialoguri", înregistrarea muzicii și a dialogurilor fiind făcută în studiourile „Hunnia-Film" din Budapesta, prin sistem „Kofaton". Jucau în film Panait Stoianov (Ion), Paul Constantin (boierul Paul Dumbrăveanu), Emma Romano (Anca), Ion Constantinescu (Toader, tatăl ei), Lucy Hudson (Lulu), Stroe Atanasiu (George), Lisette Claudette, Grit Dorescu, Ștefania Popescu, D. Ionescu, Bimbo Mărculescu. Prologul era spus de Ion Manu, iar ariile erau cântate de Al. Lupescu și cântecele populare de Zavaidoc. Prezentările publicitare din preajma premierei anunță că filmul este „o frescă minunată a vieții românești, prezentând o alternanță continuă și susținută între viața liniștită de la țară și viața tumultoasă a orașului". Citim, de asemenea, că „autorul manuscrisului aduce pentru prima oară în filmul românesc un subiect viu, interesant, un conflict dramatic de o deosebită intensitate. Tipurile sale sunt prinse în viața liniștită a satului, ducându-le apoi în viața plină de fast, de lumină și de mizerie a orașului — acesta, prins în tablouri de o rară calitate — ca apoi, readucându-le, tranziția să reiasă mai puternică, mai viguroasă..." Câteva cronici au fost saturate de superlative. În „Cinema pentru toți" se putea citi (în 16 ianuarie 1932): „Firește că un film românesc trebuie privit printr-o prismă cu totul specială, așa cum se uită o mamă la copilul ei, chiar dacă are unele defecte. De data aceasta, Jean Mihail a izbutit să realizeze un film care se ridică mult peste nivelul obișnuit al filmelor naționale. O tehnică excelentă, o fotografie minunată, o sonorizare impecabilă, iată elemente demne de relevat. Salutăm acest sensibil progres al filmului românesc, cu bucurie". În „Dimineața", de asemenea, George Coman exultă: „*Chemarea dragostei*, prin felul cum a fost realizat și prin acțiunea sa captivantă, prin perfecțiunea înregistrării sonore poate fi pusă cu cinste alături de marile producții cinematografice străine." Cronici laudative au apărut și la Belgrad: „România, care este înzestrată cu bogății și frumuseți naturale neprețuite, își face prin acest film o propagandă utilă și meritată de care putem fi geloși. Filmul e o broderie de umbre și lumini, suprapuse pe un scenariu omenesc, simplu și inteligent. Este vorba de dezrădăcinarea unei fete de la țară, transplantată la oraș de dragoste și care după ce cunoaște scrumul și drojdia orașului se reîntoarce în sătucul ei din munți. Și astfel, scenariul ce conține o morală sănătoasă pentru vremurile triste prin care trecem pledează

cu succes pentru dragostea de sat și contra exodului la orașe" („Gazeta filmului sonor", Belgrad, ianuarie 1932). Cronica din „Cinema" (17 ianuarie 1932), semnată J. Bc., era intitulată... "Primul film românesc" — am mai întâlnit și vom mai întâlni această constatare până spre... zilele noastre! — și se încheia astfel: „Dacă mai adăugăm celelalte însușiri ale lui: ritmul, lumina, jocul artiștilor, muzica — toate de-o concordanță minuțioasă și de-un realism admirabil — se înțelege de ce socotim că filmul *Chemarea dragostei* e cel dintâi film românesc și că se va bucura și peste graniță de succesul pe care l-a avut la noi." Pe de altă parte, zeloși au fost și detractorii filmului. P. Constant, în „Epoca", își intitula cronica „O nouă înfrângere" și începea cam așa: „Este ciudat cum în actualele vremuri de criză neîndurătoare se mai găsesc oameni care să aibă parale de azvârlit pe drumuri." Manifestând o atitudine de respingere față de autor (pe care și-o va corecta pe parcursul vieții), Ion Cantacuzino își teoretiza nemulțumirea: „Anunțat cu mare vâlvă de reclamă, ultimul film românesc *Chemarea dragostei* e tot atât de prost ca și toate celelalte ale autorului său. Ceea ce e mai trist e că, de astă dată, lumea nu se mai lasă dusă de nas și refuză să vie. Lucrul dovedește că ne aflăm în pragul clipei când în conștiința publicului «film românesc» are să fie sinonim cu «film prost» și când n-are să mai încurajeze producțiile autohtone nici chiar dacă ar fi bune. Răspunderea autorilor unui film românesc ratat trece deci dincolo de ei și insuccesul lor riscă să compromită ideea însăși. De aceea avem dreptul să fim severi" („Viitorul", 15 ianuarie 1932). Pentru a exemplifica, până la capăt, urcușul și coborâșul opiniilor despre *Chemarea dragostei*, iată și opinia „Adevărului literar și artistic" (din 10 ianuarie 1932): „Filmul românesc (...), la a cărui premieră au asistat reprezentanții publicisticii noastre, e una dintre cele mai îmbucurătoare manifestări cinematografice ale acestei stagiuni. Pentru întâia oară ni se arată că, fără să avem o industrie cinematografică de proporțiile celor apusene, putem atinge culmile artei și cu mijloace restrânse. Osteneala d-lui Jean Mihail, regizorul filmului *Chemarea dragostei* e cu atât mai lăudabilă. D-sa a izbutit să ne dea un film desăvârșit din toate punctele de vedere, un film românesc care va putea trece dincolo de hotarele țării noastre. Scenariul, al cărui autor e dl. Ion Golea, înfățișează o acțiune bine condusă care iese din banal și cuprinde elementele cele mai diverse și mai caracteristice ale vieții românești de la țară și de la oraș. Astfel, ni se prezintă slujba Învierii într-o biserică de sat, munca la câmp într-o atmosferă luminoasă de voie bună, de cântec, toată înfrățirea omului cu natura. Pe de altă parte asistăm la desfășurarea vieții zgomotoase de la oraș, îndeosebi a aceleia care, după miezul nopții, dă un aspect amețitor Bucureștiului: cabaretele cu ademenitoare *girls*, cu jazzuri și cântece bizare, tavernele cu figuri dubioase și străzile cu o animație de «oraș al bucuriei»".

Din 1934 datează filmul lui Horia Igiroșanu *Insula șerpilor* (pe un scenariu la care regizorul a colaborat cu N.N. Șerbănescu). Produs de „Clipa-Film", prezentat în premieră la cinematograful bucureștean „Trianon" în 29 iunie 1934, filmul *Insula șerpilor* — pierdut și el — avea în distribuție pe Iva Dugan (Miky, fata unui armator multimilionar), Cristian Niculescu (în dublu rol: Ivan, „regele bălților" și Matei, leprosul din Deltă), George Ștefănescu (Raul, locotenent de marină, logodnicul lui Miky), Lucian Stănescu (pictorul), Paul Zbrențea (Dedu, complicele lui Ivan), Titi Andreescu (Bimbirică), Sultana Giurescu (Olga), Elena Debert (mama), C. Mataranga (un detectiv), baritonii Manolescu și Emil Gheorghiu (interpretând cântece populare românești). Filmul era inspirat dintr-un fapt real, aventurile unui bandit despre care vorbiseră îndelung ziarele, Terente, care

stăpânise multă vreme bălțile Brăilei (și care va apărea în film cu numele de Ivan). Scenariștii au plecat, la rândul lor, de la povestea autorului dramatic A. de Herz. Este vorba în film, așadar, de povestea fetei unui armator bogat, Miky, care — influențată de romane și filme de aventuri — caută mereu senzaționalul. Nemulțumită de hotărârea tatălui ei, de a o mărita cu locotenentul Raul, Miky dispare în ziua nunții, într-o barcă cu motor, pe Dunăre, unde cade în mâinile unui monstru lepros, Matei, pentru ca, apoi, să fie răpită de la acesta de către Ivan, „regele bălților". Acțiunea filmului continuă în ritm aventuros. Fata se îndrăgostește de Ivan, dar locotenentul care o iubea dă de urma fugarilor, Ivan este rănit, și, împreună cu fata, într-o barcă, luați de curentul apei, ajung în mare și în insula Șerpilor. Acolo Ivan moare în urma rănii dobândite, iar fata, regăsită de Raul, se întoarce acasă, unde cei doi se vor căsători. „Cântat și vorbit românește", filmul s-a bucurat de o primire îngăduitoare din partea criticii. Cronici favorabile au apărut în „Universul" și „Reporter", în „Național", iar Const. A.I. Ghica consideră chiar că interpretul lui Ivan, dl. Cristian Niculescu este un actor demn de Lon Chaney sau Boris Karloff. În rest, nu lipsesc înțepăturile de rigoare, iar publicul a tratat cu dezinteres noua premieră: „Am urmărit publicul la *Insula șerpilor* — acest suav aperitiv ce va fi filmul românesc de stat. Publicul o dată n-a fluierat, cel mult a râs exasperat. Dar a doua zi, chiar de a doua zi sala era pustie și pustie a rămas până la sfârșitul carierei filmului..." — scria, în „Cuvântul liber" (la 14 iulie 1934), Gh. I. — Ghiță Ionescu. Aș mai aduce în discuție un singur nume de cineast din deceniul al patrulea, Cornel Dumitrescu, care, la 10 noiembrie 1939, prezenta la cinema „Select" filmul *Poveste tristă*. Pierdut la rându-i, filmul este astfel rezumat de Lazăr Cassvan (în „Cinema" din 18 noiembrie 1939): „O fată simplă, de la țară, este ademenită de un fost consătean, care «s-a ajuns» la oraș, prin îndeletniciri dubioase... Din pricina unei greșite interpretări de situație, fata își părăsește iubitul și pleacă cu prietenul la oraș. Acolo devine dansatoare — paravan îndărătul căruia slujește afacerile veroase ale «binevoitorului» ei. Între timp, băiatul din sat, care n-a încetat s-o iubească pe eroină, pornește spre capitală, unde, cu timpul, ajunge proprietar al unui bar. Cei doi se regăsesc în localul de noapte al tânărului. Ea suferă de o boală care nu iartă. Reîntorși în satul unde și-au țesut idila, cu toate îngrijirile pe care i le dă o prietenă, fata moare, plătind astfel greșeala săvârșită, atunci când se lăsase îmbătată de vorbe." Sărind peste elogiile circumstanțiale de tipul „o seară de adevărat triumf" („România", 12 noiembrie 1939) și peste replicile răutăcioase de tipul „lungi hohote de râs au subliniat în sală intensitatea dramei" („Azi" 19 noiembrie 1939), reținem cronica amplă, atentă, aprofundată — și critică! — semnată de Victor Iliu în „România literară" (nr. 34/1939): „E banala poveste a fetei amăgite, a provincialei sentimentale și naive, cu nostalgia orașului și a luxului, ajunsă pe parchetul unui bar, exploatată de oameni fără scrupule și bolnavă de tuberculoză. O melodramă fadă, cu episoade și sentimente «puternice», cu momente de foileton popular, o acțiune neinteresantă, fără subtilități și nuanțe, fără poezia amănuntului (...). Accentul în acest film a fost pus pe anecdotă, pe aportul emoțional al unei serii de episoade. Filmul întreg e copia directă a unei acțiuni de o platitudine desăvârșită și de un strident mahalagism. Nu s-a făcut nici o selecție a elementelor dramei, nici o stilizare și nici un efort de a fi convertite în poezie, de a ieși din mahala, din platitudine și vulgaritate."

Primele filme sonore românești — cărora li se adaugă, vom vedea, câteva categorii cinematografice aparte — au rămas, în general, tributare condițiilor improprii rezervate producției de filme în deceniul al IV-lea. Peliculele care au supraviețuit, foarte puține

la număr, au un merit suplimentar, dincolo de valorile artistice (îndeobște discutabile): filmate în ambianța reală a străzii, a unor peisaje din România anilor '30, filmele transmit, peste decenii, imaginea unui timp revolut, așa cum a fost el, dobândind incontestabile valori documentare. Marele „avantaj" al unui film precum *Leiba Zibal,* de plildă, este de a fi perpetuat înfățișări ale Bucureștiului vremii — imaginea Lipscanilor și a Văcărești-tilor, Piața Sfântu Gheorghe, Bulevardul Domniței, Parcul Jianu (cu vila Brâncoveanu), împrejurimile Capitalei. Cinematograful, astfel, devine mărturie...

FILMUL ȘI CERCETAREA SOCIOLOGICĂ

La Teatrul Național din București, în 5 martie 1930, avea loc premiera unui documentar „special", de importanță majoră în istoria cinematografiei naționale: *Drăguș, viața unui sat românesc,* un exemplu precoce de implicare a filmului în cercetarea sociologică și etnologică. Inițiatorul filmului — și al unei întregi serii de pelicule prilejuite de cercetări sociologice — a fost profesorul Dimitrie Gusti (1880–1955), fondatorul Institutului Social Român, personalitate de faimă mondială în domeniu. La îndemnul profesorului, studenții Seminarului de Sociologie de la Universitatea București au studiat — în cadrul celei de a patra campanii monografice, întreprinsă în anul 1929 — activitățile productive, obiceiurile și ritualurile din Drăguș, un sat făgărășean din sudul Transilvaniei, filmul rezultat fiind o elocventă ilustrare a cercetărilor de pe teren. Pe genericul primei versiuni, de 2500 m, figurează numele sociologilor Paul Sterian și Nicolae Argintescu-Amza, al operatorului Nicolae Barbelian (care este și autorul montajului); la premiera din 1930 filmul a fost însoțit de ilustrația muzicală a lui Constantin Brăiloiu — o prelucrare bazată pe melodii locale, culese de Harry Brauner —, în execuția unor muzicanți veniți de la Drăguș. Filmările pentru acest documentar sociologic au fost realizate — după o substanțială documentare prealabilă — în două luni din vara anului 1929, între 15 iunie și 15 august. Înaintea premierei oficiale, filmul a fost proiectat, în cadru mai restrâns, în decembrie 1929 (conform unor ecouri din presă) și la 21 februarie 1930 (conform datei de pe afiș). După ce a rulat în București, filmul a circulat și peste hotare, ilustrând conferințe ale profesorului Dimitrie Gusti în Franța, Germania și Statele Unite ale Americii. În colecția Arhivei Naționale de Filme se păstrează o copie a filmului, în lungime de 580 m (cu un montaj diferit de cel inițial, realizat de H.H. Stahl și D. Georgescu). Profesorul Dimitrie Gusti, încercând să aprofundeze mecanismul creației în cazul filmelor sociologice, aprecia (în „Curentul" din 16 ianuarie 1932), înainte de orice altceva, faptul că astfel de pelicule sunt „în totul eliberate de atmosfera înăbușitoare și seacă a studioului, de mijloacele teatrale ale punerii în scenă și de orice deformare intenționat estetică ori doctrinară". În continuare, preciza: „Studio au fost satul și regiunea — în plin aer — unde s-a făcut cercetarea monografică; personagiile au fost țăranii din satul studiat, așa cum trăiesc ei; acțiunea, nici una ori prea multă: viața însăși, desfășurată în cadrul ei natural (...). Simplele elemente documentare, luate pentru o demonstrație cu totul științifică, se transpun în planul emoțional și devin un adevărat poem rustic. Pentru că deși filmul nu are, după formula obișnuită, nici personaje, nici acțiune, prezintă totuși un deosebit interes dramatic". *Viața,*

invocată de profesorul Gusti, apare și în titlul filmului despre Drăguș: *viața* unui sat românesc. Munca la câmp, ocupațiile sătenilor, gesturile lor cotidiene ca și particularitățile zonei — în ceea ce privește portul, obiceiurile, tradițiile —, peisajul de la poalele munților Făgărașului devin „strofe" ale poemului rustic, în care echipa de sociologi este, la rându-i, personaj (filmul devenind, astfel, și un document portretistic). Peste decenii, „interesul dramatic" al unui film fără „story" — deși fiecare cadru al peliculei își are istoria sa sociologică, documentară și estetică! — este dincolo de orice discuție. Profesorul Dimitrie Gusti se gândea — cum o demonstrează și B.T. Rîpeanu în studiul său din 1973, „Le film sociologique. Une contribution roumaine a l'histoire du cinéma" — la „zece până la douăsprezece filme sătești". Din proiectele inițiale s-au realizat, însă, doar câteva, accentul cercetărilor sociologico-cinematografice fiind pus pe ținuturile României Mari, reintegrate după primul război mondial. *Un sat basarabean, Cornova* este al doilea film important al „echipei" de sociologi-cineaști, prezentat la 14 ianuarie 1932 în auditoriul „Academiei de științe comerciale și industriale". Filmările au avut loc în vara și toamna anului 1931, în comuna basarabeană Cornova din județul Orhei, fiind rezultatul celei de a șaptea campanii monografice întreprinse de secția de sociologie a Institutului Social Român în colaborare cu seminarul de sociologie al Universității din București. Pe generic, de data aceasta figurează numele regizorilor Henri Stahl și Anton Golopenția (supervizați de profesorul Dimitrie Gusti), alături de numele operatorului Tudor Posmantir. Realizatorii au optat pentru formula unui film nesonorizat; la Arhiva Națională de Filme se păstrează o copie brută a filmului (în lungime de 1003 m). Sunt prezentate în filme activitățile productive curente — agricultura, pescuitul, culesul și prelucrarea strugurilor, mica industrie sătească, morăritul, construcția de locuințe prin metode locale etc. — precum și obiceiuri ale locurilor (de nuntă, de înmormântare). Următoarea premieră a „seriei" va fi *Satul Șanț*, a cărui variantă nesonorizată a avut un spectacol de gală, la cinematograful bucureștean „Aro", în 5 februarie 1936, pentru ca versiunea sonoră să aibă o a doua premieră, la sala „Dalles", în 11 octombrie 1939. Varianta inițială a conținut șase „acte". La premiera din 1936, filmul a fost acompaniat de corul din comuna Leșu (condus de Florian Bădoiu), aranjamentul muzical fiind semnat de Constantin Brăiloiu. Producători ai filmului sunt „Fundația Culturală Regele Carol II" și „Institutul Social Român"; pe generic, ca scenarist și regizor, aflăm numele lui Henri Stahl (supervizat, ca în cazul filmelor anterioare, de Dimitrie Gusti), Tudor Posmantir semnează imaginea și montajul, iar autorul „sunetului" este Adolphe Fontanel. Filmările au fost realzate în vara anului 1935, iar lucrările de laborator și montajul au fost încheiate — într-o primă variantă — în ianuarie 1936. Pentru versiunea revăzută și pentru cea sonoră lucrările au fost reluate în 1937 și 1939, și tot în 1939, în iunie, se efectuează o versiune engleză, necesară prezentării filmului la expoziția de la New York. Un al patrulea documentar sociologic important este *Obiceiuri din Bucovina*, realizat de „Ciro-Film", „Fundația Culturală Regele Carol II" și „Societatea Compozitorilor Români" în 1937, de către Henri Stahl și Constantin Brăiloiu, împreună cu operatorul Tudor Posmantir. Este vorba despre un metraj mediu (la Arhiva Națională de Filme se păstrează o copie în lungime de 529 m), cu caracter etnografic și folcloric — un priveghiu, scene funebre, o șezătoare, câteva obiceiuri de Crăciun și de An Nou, printre care buhaiul, jocul caprelor și șatra țiganilor —, ale cărui filmări sincrone au avut loc în comuna Fundul Moldovei, lucrările de laborator fiind executate în mai 1937. Date despre toate aceste filme (și despre interferențele dintre cercetarea sociologică și cinematograf) aflăm în presa

vremii, în volume special dedicate, în studii și cercetări ulterioare. De mare utilitate pentru istorie este „Catalogul materialului sociologic privitor la cercetările monografice întreprinse în anul 1929 în comuna Drăguș", volume și studii ale profesorului Dimitrie Gusti precum „Muzeu și film sociologic" (în „Politica culturii", 1931), „Sociologia monografică, știința realității sociale" (1934) „Sociologia militans" (1934), „La Monographie et l'action monographique en Roumanie" (1937), „Problema sociologiei" (1940), „La science de la realité sociale" (1941), „Un an de activitate în afară de țară" (1947), studii de H.H. Stahl („Tehnica monografiei sociologice", 1934), Lucia Apolzan („Sate, orașe și regiuni cercetate de Institutul Social Român, 1925–1945"), O. Neamțu („Precursorii filmului sociologic", în „Tribuna", 1969), Paul Sterian („Începuturile și perspectivele filmului sociologic în România", 1970, mss).

Încă două filme importante vor întregi „capitolul" filmelor sociologice. *Locuința țărănească în România* este un film de montaj realizat în vederea prezentării la pavilionul românesc din cadrul Expoziției europene a locuinței rurale organizată la Paris (Palais Maillol). Produs de Institutul Social Român, filmul are pe generic — ca scenarist și regizor — pe însuși profesorul Dimitrie Gusti, ca operator pe Tudor Posmantir, în timp ce „animația" (filmul e completat cu diagrame animate menite să ilustreze evoluția locuinței țărănești în satul românesc) este semnată de Marin Iorda. „Baza" montajului o constituie secvențele din documentarele *Drăguș, viața unui sat românesc, Un sat basarabean, Cornova* și *Satul Șanț*. Din anul 1938 datează filmul *Echipele regale studențești*, realizat sub auspiciile „Fundației Culturale Regele Carol II" de către Octavian Neamțu (cu supervizarea profesorului Dimitrie Gusti). Filmat în vara acelui an — la Făgăraș și în comunele Petriș (Mureș), Prigor și Rudăria (Caraș Severin), Olănești (Nistru), Râpile (Bacău), Călanul Mic (Someș), Costești (Gorj), Slobozia-Pruncului, Dodești (Fălciu) —, documentarul prezintă activitatea cultural-educativă a echipelor studențești conduse de profesorul Dimitrie Gusti în cadrul campaniei din 1938.

PAUL CĂLINESCU ȘI „ȚARA MOȚILOR"

În postfața amintirilor cinematografice ale regizorului Paul Călinescu (strânse în volum, sub titlul „Proiecții în timp", la Editura Sport-Turism, în 1982), Ecaterina Oproiu sublinia o realitate esențială, pe care, altfel spusă, și de către altcineva, am mai inserat-o în acest compendiu: „Paul Călinescu, împreună cu Jean Georgescu și Jean Mihail au format un triumvirat (pentru cinematograful nostru) istoric. Ei au fost punctul de plecare al noii noastre cinematografii. Ei sunt principalii depozitari ai secretelor unei bresle urmărită de nesansă, dar niciodată resemnată. Deși abia quadragenari în '44, ei erau deja «vechea gardă», trăsătura de unire între un trecut din cale afară de oropsit și un viitor care se declara luminos, dar lumina lui aparținea încă unei nebuloase." Regizorul gălățean Paul Călinescu (născut în primii ani ai veacului XX, la 21 august 1902) avea să-și înceapă cariera cinematografică după împlinirea vârstei de 30 de ani, cu filme documentare. Primele sale scurtmetraje — *Expoziția industrială, București, orașul grădinilor, Viața studenților de la O.N.E.F.* (Oficiul Național de Educație fizică), *Eforie-plajă* — erau realizate cu aparate

rudimentare, improvizate. Acești primi pași spre film sunt evocați de regizor, în volumul său de amintiri: „Pasiunea pentru teatru și arta cinematografică o aveam, așadar, de mult, din copilărie. Ea s-a consumat între joacă și curiozitate, rămânând însă nealterat interesul. Școala o terminasem. Depășisem și limitele facultății. La întoarcerea în țară am aflat de la fratele meu că un alt bun prieten al nostru, inginerul Dumitru Don, își cumpărase un aparat de filmat de format redus, pentru amatori, și turna metri de peliculă din simpla și marea sa plăcere. De această dată n-am mai rezistat. Repede, o vizită la Don. Cele văzute m-au cucerit pe loc. Misterioasa imagine în mișcare și perspectiva de a putea face și eu film cu mijloacele mele m-au tulburat. Ceva se născuse. Adânc și definitiv mă logodisem cu un vis: să fac film." Au urmat, în anul 1936, câteva filme documentare mai pretențioase, coproducții O.N.T. — „Tobis-Melo-Film" Berlin. Documentarul *România* (numit inițial *Colțuri din România*) este un „ghid cinematografic", menit să deschidă ochii Europei spre spațiul carpato-danubiano-pontic, ceea ce — în fapt — s-a și întâmplat în acel moment istoric, filmul fiind premiat la Expoziția Industrială de la Paris. Filmul promite voiajuri ademenitoare, la Porțile de Fier și pe insula Ada-Kaleh, prin Constanța cu elegantul său Cazino de pe faleză, în spațiul de taină de la Horezu, printre mănăstirile dulcii Bucovine, cu popasuri de reculegere în fața sublimelor fresce ale Voronețului, imaginile alcătuind un „album de suflet" al țării rotunde ca o pâine — după cum o sugerează imaginile de început ale peliculei — numită România. Ecaterina Oproiu, cu verbul său incitant, descrie astfel filmul în postfața amintită: „Frumusețile de album (fata cu ulciorul, ciobănelul cu turmele, femeie torcând, „la fântână" etc.) alternează cu instantanee în care realitatea nu mai încape în dulcea pastorală, îi sparge coaja și vine spre noi în haine de lucru cu sapa la spinare (la prășitul porumbului), cu găleata în mână, gata să adape calul, în lotcile pescarilor sub formă de bărbați bărboși, hâtri, care prind păstruga cu tot soiul de șiretlicuri, o dădăcesc, o gâdilă pentru ca, apoi, să-i despice burta cu o lovitură de samurai. Prin porii dichisitului album, pe la încheieturile lui, ies colții vieții de fiecare zi: vietăți mărunte, grăunțe din neștiutul furnicar, copii îmbrăcați ca vai de ei, vâslind spre ostroave numai de ei știute, o babă încovrigată pe un lighean, pășind anevoie pe o sfoară de pământ noroios." Alături de un film despre România, în același an, un film numit *București (orașul contrastelor):* regizorul își manifestă astfel, o dată cu preferințele tematice, crezul civic. Capitala este filmată ca o ființă iubită. Clădiri foarte bine cunoscute bucureșteanului — Ateneul Român, sala Dalles, blocul Scala, blocul Aro, colțul străzii Wilson — sunt „stâlpii de susținere" ai unui univers citadin care provoacă azi, vrând-nevrând, surâsuri nostalgice: trăsurile cu muscali țepeni, florăresele rătăcite printre coșuri de trandafiri și crizanteme, oltenii cu cobilițe, lustragiii aflați la tot pasul, forfota Lipscanilor, vitrinele Căii Victoriei, reclamele de pe bulevardul cinematografelor, dantelăria bisericii Stavropoleos, tramvaiele cu platforme aerisite, cafeneaua Corso, cheiul Dâmboviței flancat de tarabe, Edenul Cișmigiului, fântâna Mioriței, și, dincolo de toți și de toate, contrastele, ca un leit-motiv al discrepanțelor social-politice ale epocii. Cele două filme — ca și *Generația de mâine,* o peliculă din aceeași perioadă — erau scrise și regizate de Paul Călinescu, aveau pe generice câteva nume din „echipa germană", Kurt Wese și Hans Klut. În anul 1937 lua ființă, din inițiativa și sub conducerea lui Paul Călinescu, Jurnalul de actualități O.N.T. și, totodată, „serialul" folcloric *Români, cunoașteți-vă țara.* Jurnalul de actualități (producție O .N.T. și, apoi, O.N.C.) avea să producă, între anii 1937–1942 — câtă vreme Paul Călinescu a fost redactor șef, regizor și monteur — 135 de episoade și ediții speciale; pe

genericul jurnalelor mai apăreau: Amédée Morrin, Paul Călinescu, Wilfried Ott, Alexandru Simionov (operatori), Adolph Fontanel și, ca asistent, Victor Cantuniari (sunet), Anton Belici, Lucreția Drocan, Lia Neicov, Simona Drăghici, Traian Radu (asistenți montaj), Paul Constantinescu (muzică și aranjamente muzicale).

Cel mai important moment din istoria cinematografică a acelor ani (la capitolul „filme documentare") l-a constituit eseul *Țara Moților*, produs în 1938 și premiat, la Veneția, în 1939, cu cea mai importantă distincție acordată filmelor documentare. Regizorul Paul Călinescu rezumă astfel (în amintirile sale) geneza filmului: „După aproximativ doi ani de la inaugurarea jurnalului de actualități, deci în vara lui 1938, membrii echipei jurnalului sonor au renunțat la concediul de vară cu dorința arzătoare de a realiza și un documentar. Lucrurile păreau simple și s-au petrecut ca atare la început. Mi-am exprimat dorința să realizez un documentar asupra Țării Moților, căci mă atrăgeau oamenii de acolo și titanica lor luptă cu viața și natura deloc darnică; natură de piatră — oameni de cremene. Dorinței mele i-au răspuns cu elan și Mihai Pușcariu și consilierul studioului, Victor Ion Popa: «bine, dacă vrei, poți să-l faci!». Dar pe atunci, trebuie să mărturisesc: toate cunoștințele mele despre Țara Moților erau modeste și exclusiv livrești: ele se reduceau la câteva reportaje, două-trei articole de ziar ce discutau problemele acestei regiuni a țării, câteva poezii («Munții noștri aur poartă, noi cerșim din poartă-n poartă»), alte câteva informații culese din diferite locuri, deci în general puțin, foarte puțin." Drept pentru care, regizorul a luat drumul Apusenilor, de unul singur, a cunoscut oameni, a urcat munți, a prospectat zeci și zeci de locuri de filmare (notând în amănunțime toate detaliile), și, după o săptămână, și-a chemat la „fața locului" echipa. Până la venirea toamnei, filmul era gata. Emoția artistică atinge și astăzi — timpul, deceniile au sublimat-o — intensități maxime. Munca în cetatea aurarilor de la Bocșa, majestuoasele coloane de bazalt (ca niște „uriașe țevi de orgă") de la Detunata, peisajele frigului veșnic din ghețarul Scărișoarei, sărbătoarea veche de mai bine de o mie de ani a „târgului de fete" de pe muntele Găina, lungile caravane de căruțe cu coviltire transportând ciubere, cercuri și buți — rodul lucrătorilor manuali ai lemnului —, peisajele învăluite, parcă, într-un abur de tristețe, ale Apusenilor — toate acestea devin secvențe emblematice pentru universul de viață, de gând, de muncă, de dor cercetate de cineești. Îndeosebi emoționante sunt amintirile celor trei bătrâni din Vidra, care l-au cunoscut în copilăria lor pe Avram Iancu; fără nici o exagerare, avem de a face cu un „*ciné-verité* protocronic": este vorba despre o „filmare prin surprindere", cei trei bătrâni povestesc liber, spontan, fără să știe că sunt filmați, întâmplările cunoscute de ei. Încă o dată, dau cuvântul Ecaterinei Oproiu: „Filmul are, desigur, o valoroasă încărcătură etnografică: țărănci îmbrăcate cu o distincție aristocrată, cântând din flaute imense, numite de ele tulnice; case cât cutia de chibrituri, strivite de acoperișuri cât vârful de munte; biserici de înălțimea catedralelor, dar cu uși scunde pe care nu te poți strecura decât cu spinarea încovoiată; căutători de aur cu ustensile primitive, cu șteampuri, „masele uriașe de cremene"; brazii prefăcuți în scânduri și scândurile în ciubere și ciuberele revărsate, ciorchine, din căruțe cu care băștinașii pornesc în umila lor negustorie. Nu lipsesc nici elementele apăsat pitorești: sărbătoarea horii, taraful, opincile cu ciucuri, muntele Găina, cămeșoaiele lungi și înfoiate cu dantele pe poale ale băieților, velințele întinse la soare etc. Cirezile trec prin iaz, carele cu boi cară brazii la gater, căruțele duc donițele pe alte plaiuri. Informația e cernută printr-o sită care o înnobilează. Muzica lui Paul Constantinescu, textul lui Sadoveanu — citit, din păcate, nu de autor

— potențează maiestuos (măreție calmă, fără grandilocvență) o imagine care știe uimitor de bine să utilizeze, ba chiar să se joace cu lumina (efecte de transparență în peșteră, spectaculoase opoziții de clar-obscur și mina văzută din interior; lumea obișnuită e dincolo de arcada de lumină; lucrătorii o trec ca niște umbre care vin de afară, de la zi, ca să cerceteze mărunțaiele unei veșnice nopți). Învăluțucită de aburii apelor termale, cu ghețarul luminat de facle, cu oștile feerice așezate față-n față — stalactite și stalagmite — Țara Moților a părut (și pare și azi) un fel de Pământ al unei ciudate Făgăduințe." O făgăduință a fost și modul în care filmul lui Paul Călinescu a ieșit în lume: prezentat la bienala din Veneția (1939), cel mai prestigios festival european al timpului, *Țara Moților* obținea „Premiul Filmului Documentar" (un premiu unic), aducând cinematografiei românești prima recunoaștere importantă pe plan internațional. Presa română a primit, la rândul ei, cu bucurie filmul lui Paul Călinescu, care a rulat în câteva gale consacrate filmului documentar românesc (alături de *Țara Moților*, în aceste gale au rulat documentare precum *În Transilvania, Bucovina — țara mănăstirilor* și *Petrolul românesc*). Iată ce se scria în „România" (din 23 mai 1939), cu prilejul unei asemenea gale: „Echipa de lucru a Oficiului Național Cinematografic a dovedit că își înțelege perfect misiunea și reprezentația de astă seară va însemna desigur o nouă izbândă a tinerei instituții. Ne îngăduim să anticipăm pentru că una din peliculele care vor fi prezentate a fost încununată la Concursul Internațional de Artă Cinematografică de la Veneția (filmul, în versiune străină, a fost prezentat la Concursul Internațional de la Veneția, 1939, și apoi, în 1940, publicului bucureștean, în sala Aro) cu premiul filmului documentar, ispravă pe care n-au realizat-o industrii mai bătrâne și mai utilate. Așa încât pe lângă plăcerea artistică pe care o vor avea, spectatorii vor încerca, vizionând *Țara Moților*, și acea febră a orgoliului, așa de necesară și așa de reconfortantă. Un «coup d'essai» s-a dovedit a fi un «coup de maître» (o simplă încercare s-a dovedit a fi o realizare de maestru). Tocmai în fața acelui juriu sever care se întrunește în fiecare an în orașul lagunelor pentru a da note producțiunilor cinematografice din toată lumea, trimise acolo după multă chibzuire, după numeroase trieri și selecții, România a cucerit chiar de la început un trofeu invidiat, tocmai cu un film documentar, gen ingrat care cere mult gust și multă virtuozitate artistică." În aceeași zi, „Curentul" scria: „*Țara Moților* — filmul care a obținut suprema recompensă la Concursul Internațional de Artă Cinematografică de la Veneția — este o bijuterie de realizare documentară... Și substanța vizuală, negreșit, dar și iscusința operatorilor au contribuit imens la reușita acestei piese unice, cu care se va încheia spectacolul de gală de la Aro." Fără a intra în amănunte, n-aș vrea să omit din discuție polemica stârnită pe marginea acestui film... la mai bine de trei decenii de la premieră. Protagoniștii polemicii: regizorul Paul Călinescu și criticul D.I. Suchianu. Într-o scrisoare adresată în 1971 redactorului șef al revistei „Săptămâna", Eugen Barbu, regizorul Paul Călinescu cerea să se facă o „punere la punct", întrucât „nu știu pentru ce în repetate ocazii, D.I. Suchianu își atribuie paternitatea filmului *Țara Moților*, paternitate care nu poate exista decât în fantezia d-sale." În numărul următor, sub titlul „Psihoza paternității", criticul D.I. Suchianu replica (îndrept greșelile de tipar): „În revista dv. din 14 mai am găsit un caz clinic de delir al paternității. Dl. Paul Călinescu, regizor, se crede co-autor al filmului turistic *Țara Moților*. Ceva mai mult, se plânge că eu m-aș pretinde autorul acestui film. În viața mea n-am spus că e făcut DE mine, ci SUB mine, adică eu fiind șeful suprem al instituției producătoare." Cineastul revine în numărul următor al publicației, precizând — printre altele

— că „filmul era gata terminat în momentul numirii sale (a lui D.I. Suchianu, *n.n.*) la cinematografie." Focul se stinge relativ repede, în 18 iunie aceeași revistă găzduiește un articol intitulat „Precizări privind paternitatea filmului *Țara Moților*", sub semnătura lui Dumitru Fernoagă (pe atunci director al Arhivei Naționale de Filme), concluzia fiind una singură: „nu poate exista nici o îndoială asupra faptului că filmul a fost realizat de Paul Călinescu". Focul s-a stins, dar fumul a persistat... Deloc întâmplător, peste ani, Ecaterina Oproiu a simțit nevoia (în studiul citat) să apere cineaștii documentariști de un pericol latent, pe care-l numește „pulverizarea paternității" (ca o replică la... delirul sau psihoza paternității): „Spre deosebire de cinematograful de ficțiune, care-și impune aparținătorul, filmul documentar, în principiu, dar mai ales după un număr de ani de la apariție, începe să fie băgat într-un cazan comun din care fiecare poate să se servească pe săturate. Numele autorilor se topesc. Filme precise se amestecă, transformându-se într-un fel de operă colectivă și anonimă. El devine, vorba poetului, mărul de lângă drum. Autorii filmelor de montaj sau ai reportajelor TV ciugulesc cu poftă din peliculele înaintașilor, iar uneori taie adevărate hălci fără să numească sursa sau menționând-o în vânzoleala post-genericului, sub forma unei mulțumiri aduse, în devălmășie, Arhivei de filme. Documentariștii se pare că s-au obișnuit. Criticii mai puțin."

Documentaristul Paul Călinescu — ale cărui imagini „princeps" din *București, orașul contrastelor,* din *România,* din *Țara Moților* au fost adesea citate fără ca autorii să pună ghilimelele de rigoare — a continuat să rămână, în anii '40, pe baricadele acestui gen cinematografic„ingrat". Sub auspiciile Oficiului Național Cinematografic a realizat — în anii 1941–1942 — un documentar industrial (*Uzinele Malaxa*), câteva scurtmetraje — să le spunem — didactice (*Cum se face un reportaj cinematografic* și *Cum se face un radio-reportaj*), câteva documentare turistice (*Mândra noastră țară, Munții Făgăraș*). Avea să continue și după război realizarea unor scurtmetraje documentare, între anii 1944–1948 semnând alte producții O.N.C., printre care: *Dobrogea, Schi de primăvară, Atenție, fragil!, Împrumutul de aur, România 1945, Floarea reginei, Toamna la țară, Agnita Botorca, România 1948*. Între timp, însă, în anul 1942, Paul Călinescu a realizat unul dintre așa-numitele „filme arestate" (considerate ca atare de către Viorel Domenico în volumul său „Istoria secretă a filmului românesc"): *România în lupta contra bolșevismului*. După 50 de ani de la premiera acestui film de montaj (și, implicit, după ieșirea filmului din arest), regizorul mărturisea într-un comentariu pentru „Viața armatei": „Filmul s-a făcut în mai puțin de o lună de zile, în a doua parte a lunii august 1941. Am ales și montat, într-o structură gândită artistic, imagini semnificative ce apăruseră inițial în jurnalele de actualități editate până atunci. N-am avut un scenariu scris, dar am avut filmul în inimă, în suflet, în sânge pot spune. Am lucrat la el cu entuziasmul care era al întregii țări, cu convingerea că această sinteză cinematografică trebuie să rămână pentru viitorime un document istoric al luptei noastre pentru dreptate și adevăr. L-am montat eu personal, cu voluptate, cu dragoste pătimașă, trecând prin mâna și ochiul meu kilometri întregi de peliculă impregnată de o realitate cu adevărat dramatică și căreia trebuia să-i redau prin montaj temperatura momentului, atmosfera tensionată și vibrantă a acelei încleștări deopotrivă dureroase și sublime care a fost războiul sfânt pentru eliberarea pământurilor strămoșești, a fraților noștri aduși în robie de imperialismul roșu, primitiv și lacom" (iunie 1992). Filmul era structurat pe trei mari „capitole", distincte atât din punct de vedere tematic cât și stilistic. Prima parte înfățișează Bucovina de Nord și Basarabia înainte de

raptul sovietic din 28 iunie 1940: un poem al acestor binecuvântate ținuturi românești, sate arătoase străjuite de siluetele impunătoare ale cetăților lui Ștefan cel Mare și Sfânt, orașe cu străvechi tradiții culturale. Partea a doua a peliculei devine dramatică, în fața barbariei roșii, populația ia drumul pribegiei, sufletul național e îndoliat, filmul se transformă într-un recviem, așa cum îl caracterizează și Viorel Domenico în cartea citată (p. 131): „un *recviem cinematografic* în care fiecare fotogramă este o lacrimă, iar fiecare acord muzical (compozitor, Paul Constantinescu) — un suspin." Partea a treia, cea mai amplă, eroică și vibrantă, evocă luptele pentru eliberarea teritoriului românesc de sub robia comunistă, împotriva bolșevismului cotropitor, declanșate la 22 iunie 1941. Practic, acest film de sinteză privind participarea armatei române la războiul din Răsărit a fost realizat pe baza imaginilor din primele jurnale cinematografice de război. Ar fi de făcut precizarea că, imediat după declanșarea războiului antisovietic pentru eliberarea Basarabiei și Bucovinei de Nord, „jurnalele sonore O.N.C." s-au transformat în „jurnale de război" („jurnalul sonor O.N.C. nr. 95" devine „jurnalul de război nr. 1"), care — începând din prima săptămână a lunii iulie 1941 — au rulat constant pe ecrane. Primul jurnal de război, de pildă, cuprindea filmări realizate la 22 iunie 1941 în București (trecerea pe sub Arcul de triumf a trupelor ce se îndreptau spre front, manifestațiile de entuziasm ale populației în piețe și pe străzile Capitalei), dar și secvențe de arhivă, documente de filmotecă: cetățile lui Ștefan cel Mare de la Nistru, serbările Unirii din 1918 a Basarabiei cu țara, exodul refugiaților basarabeni în fața trupelor sovietice de ocupație, în vara anului 1940. Premiera absolută a filmului *România în lupta contra bolșevismului* a avut loc la 6 septembrie 1941, în cadrul „Bienalei cinematografice de la Veneția". Printre amintirile regizorului Paul Călinescu citim: „Filmul a rulat într-o sală arhiplină și a avut un succes răsunător. Finalul a fost întâmpinat și însoțit de spectatori cu ropote prelungi de aplauze, cu entuziasm, iar juriul i-a acordat unicul premiu pentru film documentar. Așadar, după premiul luat aici pentru *Țara Moților* urcam pentru a doua oară pe podiumul laureaților la două ediții consecutive, devenind astfel cel mai «încoronat» cineast român al timpului". Presa timpului a consemnat la superlativ valoarea acestui documentar de război. Sub titlul „Un bel documentario romeno di guerra", la Veneția, în 7 septembrie 1941, apăreau următoarele în ziarul „Il Gazzettino": „Extrem de interesant, documentarul românesc a fost punctul de atracție al serii, suscitând cele mai sincere și mai călduroase aprecieri și aplauze ale publicului. Filmul a fost turnat pe câmpul de luptă al Bucovinei și Basarabiei. Invazia rusă, eliberarea acelor provincii după năpraznice înfruntări, iată tot atâtea dramatice evenimente, narate și coordonate de Călinescu cu abilitate, într-un ritm trepidant." Aprecieri entuziaste pot fi citite în alte publicații italiene („Corriere della Sera" din Milano, „Gazetta del Popolo" din Roma, „Film Quotidiano" din Veneția), în ziare și reviste românești. După versiunea inițială a filmului (în limba germană), s-a realizat — în perioada 3–22 noiembrie 1941 — versiunea în limba română și, ulterior, versiuni în limbile franceză și italiană. Filmul a rulat, în tot cursul anului 1942, la principalele cinematografe din întreaga țară, însoțit de alte documentare ale cineastului, *Mândra noastră țară* și *Țara Moților*. Pe urmă, cum spuneam, filmul a fost arestat și a stat sub lacăt aproape cinci decenii...

COMEDIA, ACEASTĂ „RARA AVIS"...

Încă din primii ani ai filmului sonor, cinematograful își exercită atracția asupra personalităților artistice ale scenei și revistei românești și îndeosebi asupra marilor comedieni ai timpului: Constantin Tănase, Nicolae Stroe și Vasile Vasilache. Tentativele umoristice din anii filmului mut — despre care am amintit la locul potrivit — au rămas „accidente" în filmografia autorilor, în palmaresul interpreților, au avut o existență efemeră. În anii '30 ambițiile realizatorilor, ale actorilor de comedie devin mai mari, nevoia de râs a publicului fiind, desigur, principalul imbold pentru toți cei care și-au dorit translația veseliei de pe scena teatrelor de revistă, pe ecranul cinematografelor. Primul care a simțit atracția cinematografului (și perspectivele pe care ecranul le poate deschide cupletelor sale „specifice") a fost Constantin Tănase, personalitatea cea mai proeminentă a teatrului de revistă interbelic. Despre noua pasiune a irezistibilului comedian vorbește și Jean Mihail în amintirile despre filmul românesc de altădată: „Inițiativa popularului actor de a aborda cinematograful a fost primită cu multă satisfacție de toți cei care se devotaseră filmului românesc. Personalitatea lui Tănase putea aduce ideii de film românesc aportul marii sale popularități, transformând păturile largi de admiratori ai actorului în adepți ai producțiilor autohtone. Și așa s-a și întâmplat. Succesul producției realizate de Tănase la Berlin — din fondurile sale și fără nici un ajutor al statului, în foarte bune condiții tehnice — a dat tuturor realizatorilor români imboldul de a persevera, tocmai într-un moment când erau mai dezorientați și mai descurajați." Filmul *Visul lui Tănase* a fost turnat — în mare parte — la Berlin, excepție făcând câteva exterioare bucureștene și câteva interioare la Constantin Tănase acasă, în câteva luni din iarna-primăvara anului 1932 (practic, filmările au început la sfârșitul lunii februarie, iar premiera bucureșteană a peliculei a avut loc în seara zilei de 11 aprilie 1932 la cinematograful „Regal"). Constrâns, în primul rând, de criterii financiare, Tănase și-a încadrat „visul" în limitele unui film de metraj mediu (acțiunea de pe ecran fiind completată cu o acțiune jucată pe scenă). Unul dintre scenariști, scriitorul Nicolae Kiriței preciza în acest sens: „Nedispunând de un capital suficient pentru un film lung, Tănase a găsit soluția: va face un film scurt pe care-l va completa cu o acțiune jucată pe scenă. Deci un scheci... Tănase, cu câteva sute de mii de lei (din relatările presei reiese că ar fi vorba despre vreo două milioane, *n.n.*), cu talentul său formidabil și cu un curaj și mai formidabil s-a dus la Berlin. La Berlin a trebuit să refac complet scenariul scris la București. Realizarea lui în forma originală ar fi costat milioane." Scenariștii de pe genericul filmului sunt, în ordine, H.F. Köllner, N. Kiriței și C. Tănase, care este, cum am mai spus-o, și producătorul peliculei, împreună cu „Tobis-Melo-Film" (Berlin). În stilul său caracteristic, cam tot ce a declarat presei Tănase despre filmul său începe în câteva propoziții eliptice: „Începe la București, trece prin Berlin și vine înapoi la București. Rolul principal îl joc eu. Îl joc pe Tănase. Și joacă și soția mea! O să fie o grozăvie!..." Norocul cercetătorilor este că... filmul s-a păstrat (în cea mai mare parte a sa), deci revăzând filmul — revederea este, mereu, o plăcere! — reconstituirea acțiunii devine, la rându-i, o plăcere. Acțiunea filmului începe, așadar, la București: Tănase primește o telegramă prin care e anunțat că firma Tobis îl solicită pentru un film, cu un onorariu fabulos, în dolari. Într-un costum care preia, parodic, linia starurilor de la Hollywood, Tănase răspunde imediat invitației și, după multe peripeții pe străzile

Bucureștiului, încărcat de bagaje, prinde în ultima clipă trenul pornit din Gara de Nord. Traseul acesta bucureștean de la începutul filmului pornește din casa și din fața casei lui Tănase, trece pe Calea Victoriei, prin fața Ateneului Român și, apoi, printre spectatorii autentici ai ciudatei și precipitatei sale plecări, în fața gării și pe peronul ei. Ajuns la Berlin, apariția lui Tănase în platou prilejuiește o serie de gag-uri — în special mecanice —, provocate îndeosebi de stilul „încurcă-lume" al eroului, numai că, pe nesimțite și dintr-una în alta, Tănase preia conducera operațiunilor pe platou, devenind autoritar și întreprinzător. După filmări își invită partenera la un cabaret, unde cei doi se întâlnesc cu un coleg de distribuție care-i face curte actriței. Secvențele respective sunt bazate, îndeosebi, pe gag-uri sonore, Tănase fiind, încă o dată, irezistibil, prin jargonul său româno-german improvizat, în care cele mai pure expresii ale argoului bucureștean își găsesc echivalențe (mai mult sau mai puțin) nemțești. La cabaret, Tănase nu trece pe lângă prilejul de a-și valorifica talentul de revistă: din pricina indisponibilității vedetei (Rose Amy) ajunge el pe scenă, repurtând un mare succes cu un travesti antologic. În culmea gloriei, adulat și aplaudat, Tănase... se trezește din somn: este așezat în fața unui ecran de cinematograf, totul n-a fost decât un vis. Aici intervenea „acțiunea jucată pe scenă": dialogul dintre Tănase de pe ecran și Tănase din sală încheie filmul, cu o poantă „șmecheră". Însăși difuzarea peliculei a depins de acest dialog final: după premiera bucureșteană din primăvara anului 1932, filmul a revenit în capitală abia în toamnă, pentru că între timp Tănase purtase filmul cu el într-un turneu prin toată țara, finalul proiecției cinematografice necesitând pretutindeni prezența lui „în carne și oase". Pe lângă Constantin și Virginia Tănase, în *Visul lui Tănase* apar Lydia Alexandra (Susi), Ludwig Trautmann (Ricardo), Bernd Aldor (regizorul), Ionel Veștea (Ghiță, feciorul), Bruno Palitzch (directorul de la „Tobis-Film"), William Diedrich (directorul Cabaretului), Heinrich Büthe (chelnerul), Felix Bressart (un star), orchestra „Melody Girls", baletul „Geo Gerhard" și, în figurație, studenți români de la Berlin. Critica a fost darnică la premiera comediei *Visul lui Tănase*. Iată, de pildă, ce scria — printre altele — Ion Golea, în „Dimineața" (17 aprilie 1932): „Entuziasmul, râvna, fantezia și mirajul incomparabilului nostru Tănase, l-au condus la Berlin în studio și l-au făcut să ne dea primul film românesc în adevărata accepțiune a cuvântului (...). Nu este o acțiune propriu-zisă. Ne găsim în fața înșiruirii unor peripeții comice — peripeții care dobândesc humorul și stârnesc râsul prin interpretarea pe care le-o dă popularul nostru comic. Originalitatea costumului, gesturile, surprinderea în fața obiectivului, graba de a nu pierde trenul, lupta «românească» cu rivalul, cupletele, deghizarea în Rose Amy — iată elemente de un comic minunat. Un trouvaille senzațional de comedie este sfârșitul filmului, dialogul acela amuzant și convingător dintre Tănase de pe ecran și Tănase din sală (...). Pentru public, acest sfârșit constituie o surpriză extraordinară, răsplătită de aplauze și ovațiuni (...). Exterioarele turnate la București de dl. V. Gociu — luminoase, clare — sunt cu nimic inferioare exterioarelor din Berlin. Filmul lui Tănase obține un mare succes de public și va ține cu siguranță multă vreme afișul cinematografului «Regal»." Într-o cronică (nesemnată) din „Lupta" se spune: „De la primele scene — acelea luate pe Calea Victoriei, când Tănase se luptă cu agenții circulației la trecerea lanțurilor — spectatorii și-au dat seama că filmul ce li se prezintă atinge perfecțiunea realizărilor străine și constituie o dovadă că și noi avem actori de comedie care se pot ridica la înălțimea lui Vlasta Burian sau Felix Bressart. Sunt scene foarte reușite, când publicul râde continuu, pentru că Tănase cunoaște gustul publicului românesc și știe să-l amuze.

Cupletele pe care Tănase le cântă în film, ca și acelea pe care le cântă în carne și oase, constituie adevărate șficuiri de bici pe obrazul guvernanților și politicienilor noștri. În general, Tănase a reușit, evident cu mari cheltuieli, să realizeze o minunată producție" (1 aprilie 1932). Pan (C. Panaitescu) scrie, în aceeași zi, în „Epoca": „Filmul lui Tănase a obținut un succes puțin obișnuit. Noi — mărturisim — eram convinși de aceasta. Fără să utilizeze acel agasant arsenal de artificii, atât de des întrebuințate în benzile românești realizate până în prezent, filmul lui Tănase captivează prin simplicitatea acțiunii, care reușește totuși să întrețină tot timpul hohote nesfârșite de râs. *Visul lui Tănase* este într-adevăr una din cele mai bune realizări ale cinematografiei românești. Un scenariu abil înlesnește lui Tănase un joc plin de umor și prospețime, și un mănunchi de elemente bine dotate dau filmului o atracție pe care o întâlneam exclusiv în filmele străine." Chiar o cronică mai analitică, aceea semnată de I.M. (Ioan Massoff) în „Rampa", și intitulată „Bravo, Mitică!" — 15 aprilie 1932 — recunoaște câteva dintre calitățile primordiale ale peliculei: „în sfârșit, primul actor român care a dat un strălucit examen în fața ecranului: C. Tănase. Seriozitatea, perseverența și puterea de muncă ale marelui nostru comic au dat la iveală, într-un timp foarte scurt, filmul *Visul lui Tănase,* care rulează la cinematograful «Regal». O strictă obiectivitate ne împiedică să afirmăm că filmul atinge perfecțiunea și că ar fi o capodoperă a genului. Pe lângă lipsa de strălucire artistică a celor care-l înconjoară pe Tănase, timpul extrem de scurt în care a fost confecționat filmul nu permitea o realizare desăvârșită. Totuși filmul este destul de amuzant și are darul de a fi revelat un admirabil actor de cinematograf. Meritul lui Tănase este cu atât mai mare, cu cât nefamiliarizat cu studioul a reușit totuși să se impună de la prima încercare, întrecându-l cu mult pe popularul Milton, cu care are afinități. Tot ce face Tănase îl prinde și este imposibil să nu râzi la lucruri care, spuse de oricare altul, nu te-ar face nici măcar să zâmbești. În primul său film, Tănase cântă, dansează și spune cupletul cu arta lui inimitabilă." Autorul cronicii încheie, la rându-i, apoteotic: „Având la îndemână scenarii inteligente și parteneri de marcă, Tănase va putea realiza filme care să obțină mari succese. Așadar, bravo, Mitică!" Din păcate, previziunea cronicarului nu s-a adeverit: ca și în alte cazuri, filmul românesc s-a dovedit de-a lungul anilor mult prea parcimonios cu actorii „născuți pentru cinematograf". Deși încercase o „bandă" încă din anii filmului mut (*Peripețiile călătoriei lui Rigadin de la Paris la București,* 1924), deși la un deceniu după marele său succes a încercat — în anii războiului — o recidivă (*Răbdare, Tănase!,* 1943), *Visul lui Tănase* rămâne nu numai „primul film" al marelui comedian, ci și ultimul: în vârstă de 65 de ani, în vara anului 1945, actorul se retrăgea nu numai de pe scenă, nu numai de pe ecran, ci și din viață.

Tot în primii ani ai deceniului IV când apărea pe ecrane *Visul lui Tănase,* un inginer bucureștean, Iulian Gartenberg-Argani punea la punct o aparatură tehnică menită să faciliteze sonorizarea filmelor românești, știindu-se bine că una dintre principalele piedici în calea unei susținute producții cinematografice originale era lipsa de înzestrare tehnică (dovadă fiind și „cârjele" pe care le căutase Tănase la Berlin). După ce sonorizase un film ca *Insula șerpilor,* inginerul Argani — specialist, practic, în radiofonie și doar amator într-ale cinematografului — s-a hotărât să-și depășească prestațiile de până atunci, să devină chiar producător: având ceva economii la activ, a propus cuplului Stroe și Vasilache să realizeze împreună o comedie muzicală, în care cei doi artiști urmau să fie, deopotrivă, scenariști, interpreți și regizori. Pe vremea aceea, deși încă tineri, Stroe și Vasilache erau

vedetele de mare succes ale Teatrului „Alhambra". Ei au acceptat propunerea, și așa s-a născut comedia de mare succes a timpului, *Bing-Bang*. Iată cum rezuma revista „Cinema" subiectul filmului: „Bing și Bang sunt doi șomeri visători, de care nu se lipește nici o slujbă. De fapt nici nu era prea ușor să dai de o ocupație în acele timpuri când existau atâția șomeri. De aceea Bing și Bang sunt siliți să fie directori de bancă... în Cișmigiu. Acolo, ei întâlnesc o veche prietenă, care se ocupă cu vânzarea biletelor de loterie și care le oferă un loz. Citind însă la mica publicitate a unui ziar că la Snagov ar fi un serviciu pentru ei, Bing și Bang se hotărăsc să-și încerce norocul. Dar pentru a ajunge la Snagov sunt siliți să «împrumute» din stradă bicicleta unui comisionar. De altfel, bicicleta se defectează pe drum și ei sunt nevoiți să parcurgă drumul pe jos. La Snagov își dau concursul la o serbare și se întrec să găsească soluțiile cele mai năstrușnice spre a-și potoli foamea, atâtată de drumul lung pe jos. Întorși în Capitală, înfometați și obosiți, ei trec pe la sediul Loteriei de Stat, unde tocmai în acel moment avea loc tragerea. Bing și Bang intră exact la timp ca să audă că numărul lozului lor a câștigat un milion. Dar unde-i lozul? Disperați, ei aleargă acasă și, în cămăruța lor de mahala, răvășesc totul și întorc casa pe dos, până găsesc biletul norocos". Acesta ar fi, cum se spune, „firul epic" al comediei cinematografice. S-o recunoaștem, nu foarte original (căutările disperate ale lozului câștigător sunt — nu-i așa? — de sorginte caragialiană), dar filmul are meritul incontestabil de a-și structura subiectul pe o problemă „la ordinea zilei" a timpului — erau anii unei puternice crize economice, iar șomerii constituiau unul dintre semnele distinctive ale epocii —, și, în plus, de a „colora" acțiunea cu gag-uri rămase antologice. Flămânzii Bing și Bang la restaurant, dându-se drept... câini, printre picioarele meselor și ale meselor, pentru a obține și ei câte un os de ros, sau măcar câte un cârnat: iată o secvență de-a dreptul emblematică pentru stilul comic al filmului! În final, cei doi eroi ai peripețiilor comico-dramatice, profitând de *happy-end*-ul spectaculos (cerut de public, desigur, dar și de... Loteria de Stat), se îmbracă elegant și își achiziționează un automobil de toată frumusețea, spunând „adio" soartei lor umile și necăjite. Premiera bucureșteană avea loc la cinematograful „Arpa", în 7 februarie 1935: primele spectacole au fost prefațate de protagoniști, care au preluat de la Tănase ideea prezenței printre spectatori. Succesul la public (socotit după numărul zilelor de rulare) a fost, cum s-a scris și în epocă, „extraordinar". Critica, la rândul ei, a aplaudat cu căldură ieșirea în lumea filmului a cuplului Stroe și Vasilache, titlurile comentariilor fiind, în sine, edificatoare: „Formidabilul succes al filmului românesc *Bing-Bang*" („Rampa"), „Satisfacția unei izbânzi" („Cinema"), „Publicul vrea filme românești" („Dimineața") etc. Dar iată și câteva dintre opiniile exprimate în cronici: „În decursul a aproape două ore de spectacol, buna dispoziție nu te părăsește și când s-a terminat o glumă la care ai râs copios, ești imediat surprins de alta care te face să continui râsul. Stroe și Vasilache au izbutit să ne dea și nota melancolică a doi șomeri în mizerie... Dar marele lor merit este că, fără artificii sau șarje inutile, au imprimat prin jocul lor o sobrietate paradoxal comică eroilor lor nenorociți. Nimic de prisos, nimic exagerat, și totuși fiecare scenă este o ocazie de râs prin trouvaille-urile acestor doi comici excelenți" — se scrie într-un comentariu nesemnat din „Cinema" (15 ianuarie 1935). În același număr din revista „Cinema", sub semnătura V (George Val), putem citi: „Un succes entuziasmant, cu adevărat triumfal obține de aproape 10 zile filmul românesc *Bing-Bang* al simpaticilor comici Stroe și Vasilache. Succes într-atâta de categoric încât zile de-a rândul cinematograful «Arpa» a trebuit să joace cu casa închisă iar

spectatorii au făcut deseori manifestații călduroase de simpatie, acestor doi tineri și talentați comici ai scenei și, acum, ai ecranului românesc." Aș reține și punctul de vedere exprimat de Ion Golea, în „Dimineața" (10 februarie 1932), sub titlul „Eforturi lăudabile": „Așadar în vreme ce capitalurile adunate pe spinarea cinematografiștilor pentru «filmul național» lâncezesc fără întrebuințare, în timp ce alți domni se agită cu o societate care n-a făcut până acum altceva decât să-și instaleze birouri și să plătească lefuri unor oameni care nu fac nimic, doi artiști tineri au găsit un producător aproape tot atât de tânăr ca și ei, au pus umăr la umăr și au făcut ceea ce statul trebuia de mult să facă: un film, în care graiul românesc răsună de la început până la sfârșit pe ecran. Bravo, băieți!" Cronicile de la premieră n-au fost, însă, un cor de laude, au existat și opinii mai rezervate (Sorin Carnabel în „Vremea"); V. Timuș, în „Rampa", a dedicat filmului o analiză mai amănunțită (în care își pune și întrebări de tipul: „cum acești tineri actori, care au transpus atât de bine în teatru sobrietatea gestului cinegrafiat, tehnica gagului și esența comicului chaplinian, acum, când apar în film, când sunt la largul lor, acolo de unde au împrumutat o manieră de joc, sunt mai stângaci, mai puțin fantezişti ca pe scenă?"); a existat și o polemică în jurul filmului, inginerul Argani intervenind cu „Lămuriri și precizări pe marginea filmului *Bing-Bang*" în „Cinema" din 10 mai 1935. S-a făcut auzită, însă, o concluzie cvasi-unanimă a criticilor: *publicul vrea filme românești, publicul vrea comedii*. Joseph de Saxa scria în „Dimineața": „Publicul vrea să-și vadă actorii lui, regizorii lui, literatura lui pe ecran. Și e firesc: există în fiecare cetățean sentimentul mândriei. «Pentru mine, Stroe și Vasilache sunt mai buni comici decât Stan și Bran» — îmi spunea un spectator care văzuse filmul *Bing-Bang* — «pentru că sunt ai noștri». «Sunt ai noștri», iată orgoliul cetățeanului, iată simptomul după care se poate orienta viitoarea producție cinematografică. Vrem vedete străine, vrem realizări străine care să ne desfete cu risipa lor de lux și de imaginație dar vrem și «de-ai noștri», indiferent cum s-ar prezenta ei la început, indiferent de valoarea artistică a realizărilor. Îi vrem la lucru și le scuzăm defectele inerente debutului, pentru că știm că vor progresa." Într-un anume fel, *Bing-Bang* reprezintă... un nou început (al câtelea, oare?) al cinematografiei naționale: era prima realizare integral autohtonă în anii filmului sonor. „Circumstanțe atenuante" existau cu carul. Publicul și critica au fost, pentru o dată, solidari, susținându-i pe *ai noștri*. Dar, în perspectiva anilor și deceniilor care au urmat, acest „CEC în alb" oferit cineaștilor a rămas, de prea multe ori, „fără acoperire". După cum nici succesul comediei năstrușnice cu Bing și Bang n-a fost valorificat cum se cuvine pe spirala evolutivă a filmului românesc și a comediei cinematografice. Este drept, filmul *Bing-Bang* a fost reluat pe ecrane la aproape un deceniu de la premieră, în decembrie 1944, printr-o reprezentație de gală la cinema „Regal", în memoria lui Vasile Vasilache, ucis în bombardamentul din 4 aprilie 1944. Filmul a continuat să ruleze pe ecrane, cu succes, până în toamna anului 1945, realizând, astfel, o a doua carieră publică. Dar Stroe și Vasilache au rămas cu un „unicat" în istoria filmului românesc (scurtmetrajul *Ora veselă* — cu duetul „Nu vrea tata ce vrea fata", cu monologul lui Stroe „Ori pe scenă ori pe ecran" și cu duetul „Ora veselă" — păstrat în colecția A.N.F., este doar un cuplet). Pe afișul filmului *Bing-Bang*, alături de Nicolae Stroe (Bing) și Vasile Vasilache (Bang), apar Nutzi Pantazi (fata care vinde lozuri de loterie), Grigore Vasiliu-Breloc, ulterior Birlic (un client la restaurant), C. Calmusky (un actor de revistă), N. Gărdescu (directorul restaurantului), Nora Piacentini (soția lui), Silly Vasiliu (o cântăreață), Titi Botez (un cântăreț), Richard Rang (un șef de birou), Al. Brunetti (un fachir),

Al. Giovanni, Lucia Pârvulescu, I. Georgescu, H. Gamberto, F. Gamberto, A. Călinescu, M. Codețu, Fl. Codețu, N. Nemțeanu.

Comedia cinematografică, înspre mijlocul deceniului al IV-lea, cunoaște, așadar, o perioadă de înflorire. Am văzut și rolul lui Ion Șahighian în impunerea acestui gen popular, încă de la intermezzo-ul *State la București (Alcazar),* povestea unui mic funcționar care, plecat din târgușorul său moldovenesc cu decor arhaic și patriarhal, vine cu o treabă în București, unde bietul provincial, cu graiul, portul și apucăturile sale, pare venit dintr-o altă lume și, cuprins de „ritmul trepidant" al Capitalei, al vieții de noapte de la „Alcazar", este victima unor peripeții mai mult sau mai puțin hazlii.„Partea leului" în comedia cinematografică și-o va tăia Ion Șahighian cu *O noapte de pomină.* Între timp, însă, pe ecranele bucureștene a rulat încă o comedie, *Doamna de la etajul II,* un film muzical cu o intrigă puerilă, realizat de un regizor maghiar (de mâna a doua), Dezideriu Major, pe un scenariu al unei autoare franceze, Helene Douboque. Subiectul (extras din sursele vremii, filmul fiind pierdut) arată cam astfel: un tânăr întâlnește o doamnă frumoasă și se amorezează; o urmărește până la scara unui bloc și află că locuiește la etajul II; i se spune că e măritată și are un copil; dar era vorba, firește, de un *malentendu,* copilul era al unei negrese (!) de la alt etaj; cei doi se revăd, adevărul iese la suprafață ca untdelemnul și frumoasa de la etajul II se căsătorește până la urmă cu insistentul pretendent. Jean Mihail, în volumul său de amintiri, precizează: „Această poveste atât de puerilă se desfășura însă în interioare luxoase, într-o sală de recepție cu mobilier frumos, printre tablouri, plante, porțelanuri și argintării veritabile, care scânteiau în lumina reflectoarelor, cu fracuri și toalete foarte elegante, lachei cu favoriți și fireturi și, în sfârșit, la cabaretul «Melody-bar», unde găseai orchestră, figurație ș.a.m.d. Să aibă spectatorul ce vedea!" Cronicile laudative —printre care și acelea semnate de D.I. Suchianu (în „Le moment" și „Cinema") — vorbesc despre un „vodevil cu multă aplecare spre farsă", în care „trecerea de la text la muzică se face cu mult firesc și cu abilă reușită de a nu îngreuna acțiunea și de a nu prezenta cu ostentație numerele muzicale". Obiecțiile critice, atunci când sunt indulgente, subliniază ideea că „acțiunea e mult prea simplă (...) și mult prea săracă în invenție comică", iar atunci când sunt severe declară că „scenariul e lamentabil" sau că filmul românesc „trece de la etapa dibuirilor șovăitoare la faza catastrofelor de mare discredit". Erau și câteva tangouri în film, Birlic cânta „Te iubesc" iar Mary Don... „Două inimioare și patru pereți". Distribuția, se pare, a fost „punctul forte" al peliculei. Jucau în film Mary Don, Mihai Popescu, Grigore Vasiliu-Birlic, Mișu Fotino, Aura Fotino, I. Anastasiad, Jeana Costa, Vévé Cigalia, Titi Botez, diseurul Mircea, Petrică Moțoi cu taraful său, Maria Wauwrina, Anca Balaban, Cecilia Grigoriu, Puiu Maximilian. Premiera a avut loc la cinema „Aro", în 13 noiembrie 1937 și, încă o dată, publicul a participat cu antren, dovedind că dorința de comedie este mai mare decât... dorința de perfecțiune. Un amănunt de luat în seamă: prezentat spre „recenzurare" după august 1944, în stagiunea 1945–1946, filmul a fost respins de către comisia de cenzură, cu mențiunea că este „imoral, neinteligibil, plin de vulgarități". Între timp, însă, comedia cinematografică românească obținuse o victorie „de zile mari", ștacheta artistică fusese ridicată foarte sus prin filmul lui Jean Georgescu *O noapte furtunoasă.* Comediile cinematografice ale deceniului al patrulea, nu numai prin reușitele lor, ci și prin neîmplinirile lor, au pregătit, într-un fel, „saltul calitativ", chiar dacă genul comediei rămăsese o „rara avis" printre preocupările cineaștilor. Însăși producția cinematografică ajunsese o „rara avis" în acei ani: între

premiera filmului *Doamna de la etajul II* și premiera comediei *O noapte de pomină* trecuseră doi ani. Referindu-se la acest gol, Jean Mihail nota cu tristețe: „Și din nou tăcerea se așternu asupra filmelor românești... Fraza asta sună a roman foileton, dar mă întreb dacă povestea cinematografiei noastre nu era într-adevăr un trist roman foileton, ale cărui fascicule aveau drept principală caracteristică întârzierea și neregularitatea în apariție..." Un trist roman foileton?

REVENIREA LUI ION ȘAHIGHIAN

Într-un articol din revista „Cinema", publicat în 1987 (când se împlineau 90 de ani de la nașterea regizorului Ion Șahighian), regizorul Mihai Berechet nota următoarele: „Ion Șahighian este regizorul comediei lejere *State la București* sau *Alcazar* — prilej pentru marele actor Ion Sârbul de desfășurare a darurilor sale de capo-comico —, filmul produs cu casa Gaumont din Paris, care i-a asigurat «postsincronizarea». Tot Ion Șahighian semnează *O noapte de pomină*, după un scenariu de Tudor Mușatescu (căruia în același an îi montează pe scenă *Titanic Vals*), film turnat cu capital străin. Producătorul, un american, Mr. Richmann, a plecat cu una din copiile filmului în Statele Unite. Mai e de menționat *Se aprind făcliile* care, ca și *Noaptea de pomină*, s-a bucurat de un autentic succes la critica vremii și în mijlocul publicului cinefil de atunci. Ion Șahighian este, de asemenea, cel care, în afară de aceste filme, a asigurat partea română (prin filmarea unor dansuri folclorice în colaborare cu maestra de dans Elena Popescu-Liciu) a filmului *Roumanie, terre d'amour*. Și totuși, cu acest palmares bogat, chiar foarte bogat pentru o cinematografie incipientă și, de ce nu, oarecum haotică, Ion Șahighian este și el unul dintre aceia peste a cărui amintire — ca cineast — persistă ceața uitării". Mihai Berechet are, neîndoios, dreptate. Recurg, așadar, la câteva argumente împotriva uitării...

Am văzut, la locul cuvenit, cum a intrat în cinematograf — la o vârstă încă tânără (sub 30 de ani) — regizorul Ion Șahighian, cu două filme de succes, *Năbădăile Cleopatrei*, și *Datorie și sacrificiu*, realizate în anii cinematografului presonor, către mijlocul deceniului al treilea. Pentru regizorul de teatru care avea să slujească scena decenii la rând — semnând montări memorabile la Teatrul Național, mai apoi la Teatrul Nottara —, cinematograful n-a rămas doar un capriciu, să-i zicem, juvenil. Peste ani, către sfârșitul deceniului al IV-lea, cu precădere în anii 1939 și 1940, la început de război, Ion Șahighian s-a întors la uneltele cineastului, adaptându-și discursul la cerințele filmului sonor. O mai făcuse o dată, în 1934, când a semnat regia scurtmetrajului în două acte *State la București (Alcazar)*, un film pierdut, a cărui premieră a avut loc la 5 iulie, la cinematograful bucureștean „Trianon", în completarea unui lungmetraj străin. Ion Șahighian era și co-scenarist cu acel prilej (alături de N.N. Șerbănescu), rolul titular era deținut de Ion Sârbul, mai jucau în film Marietta Sadova, G. Baldovin, I. Anastasiad, N. Vulpescu, Joujou Pavelescu, trama fiind axată, cum am văzut, pe aventurile și avatarurile unui provincial sosit în Capitală și ajuns într-un cabaret. Dar această experiență cinematografică nu poate fi considerată „sută la sută" un „film sonor", deoarece filmul a fost turnat încă din 1931, cu mijloace de film mut, și abia ulterior a fost sonorizat, în studioul parizian „Gaumont",

când i s-au adăugat muzică, zgomote și câteva vorbe (românești) răzlețe. Revenirea lui Ion Șahighian la film, la cinematograful sonor, s-a produs în anul 1939. Premiera comediei melodramatice *O noapte de pomină* a avut loc la cinematograful „Aro", în 29 noiembrie. Scenariul era scris de Tudor Mușatescu, imaginea a fost realizată de Louis Behrend, muzica lui Paul Constantinescu a fost completată cu melodii de Ion Vasilescu (cântate de Grigoraș Dinicu, cu orchestra lui și cu orchestra Joe Reininger), rolul principal — acela al lui Mitică Dumitrescu, funcționar la Banca Română Modernă — era interpretat, cu umorul său savuros, de George Timică, în distribuție mai figurau Dina Cocea (Lulu, cântăreață de cabaret), Costache Antoniu (un aprod la Bancă), Maria Wauwrina (menajera lui Mitică), mulți alți actori încercați ai scenei și ecranului românesc, în „coada" distribuției apărând... Ion Popescu Gopo, în rolul unui student îndrăgostit. Scenaristul Tudor Mușatescu mărturisea înaintea premierei: „N-am fost niciodată convins că «film românesc» înseamnă musai cumpene de fântâni, cirezi de vite în amurg, ciobănași și țărănci cu ochi speriați de reflectoare; am căutat să ies din banalitatea și convenționalul acestui gen de producție și să scriu un film românesc a cărui acțiune se petrece în capitală, ba chiar (rușine să-mi fie!) și într-unul din marile ei localuri de noapte...". Tocmai pentru că este vorba despre un scenariu mai „special", datorat unui dramaturg cu experiență scenaristică substanțială, aș reține și câteva date ale subiectului. Un mic funcționar de bancă, așadar, Mitică Dumitrescu, adună — după trei decenii de muncă și sacrificii — o sumă frumușică, banii necesari pentru a-și cumpăra o căsuță a lui, „o casă mică, cu ghivece în față, cu coteț de porumbei și un câine ciobănesc pe care să-l cheme Samson", cam acesta este visul lui, căsuța făcută „din țigările pe care nu le-a fumat, ... din biletele de tramvai cu care n-a mers, ... din aperitivele pe care nu le-a băut". În ziua hotărâtă pentru semnarea contractului de cumpărare, la avocat, eroul nostru o cunoaște, în sala de așteptare, pe Lulu, o tânără căreia apucă să-i împărtășească visul său. Frumoasa necunoscută avea să-i rămână în gând, toată ziua, la serbarea colegială de la liceul „Alexandru cel Bun" (unde a serbat 35 de ani de la absolvire), la banchetul de la „Continental" care a urmat — cu discursuri, șampanie și cu „Ciocârlia" lui Grigoraș Dinicu — și, în continuarea chefului, la barul „Atlantic", unde Mitică are surpriza să o regăsească pe frumoasa Lulu, cântăreața localului. Urmează o „noapte de pomină", cu bani aruncați în dreapta și în stânga, cu o cherchelea pe cinste. La capătul nopții de pomină, eroul rămâne fără teancul de bani și fără Lulu, dispărută fără urmă, și se trezește, în smoking, pe o bancă din Cișmigiu, doar cu o păpușă de 1000 de lei. Visul vieții sale s-a prăbușit într-o clipită. Dar când toate păreau pierdute, *happy-end*-ul... intră pe ușă, ca o rază de soare: frumoasa Lulu îi aduce banii — pe care-i salvase în ajun — și deschide drum unui final „deschis": „Taci, nu-mi mulțumi acuma. Duminică, acasă la dumneata, pe cerdac..."

Filmul s-a bucurat de aprecieri elogioase (dar a avut parte și de rezerve serioase). Traian Lalescu, în „Universul literar", scria următoarele: „Acest film este rezultatul colaborării fericite a acestor trei maeștri care sunt d-nii Tudor Mușatescu, Ion Șahighian și G. Timică, acest inepuizabil Timică. Fără să se arate deloc emoționat, Timică a fost în largul lui în film ca și pe scenă. Au fost scene în care acest mare actor ne-a reamintit de câteva din creațiile extraordinarului Raimu" (2 decembrie 1939). Elogios este și salutul anonim al revistei „Cinema": „Am aplaudat cu tot entuziasmul filmul *O noapte de pomină*. Seara de gală consacrată premierei acestei realizări ni s-a părut de o semnificație mult mai adâncă. A fost parcă seara de gală a filmului românesc, fiindcă în acea seară am văzut

limpede exemplificat cât de mult se poate realiza la noi și cât de mult timp pierdusem" (decembrie 1939). Spiritul pamfletar al lui N.D. Cocea nu se dezminte: „...*O noapte de pomină* e primul film românesc care nu ne face complet de râs. Lumea dă năvală. Ieri, duminică, n-am putut să găsesc un loc. Azi, luni, sala e arhiplină. Satisfacția publicului e explicabilă. Toți cei care nu știu nici franțuzește, nici englezește, pot, în sfârșit, să priceapă ce se petrece pe ecran fără să amețească alergând cu ochii de colo până colo, de la imaginile fugitive la explicațiile textului scris. Numai bogații și guvernanții noștri n-au înțeles până astăzi utilitatea filmului național" (*Jurnal*, p. 98–99). În „Universul", Const. A.I. Ghica a dat iama în adjective și superlative: „Filmul e o realizare plină de pitoresc și amploare și poate sta alături de orice producție europeană. Și e, în special, multă vioiciune și (...) antren în acest film, realizat cu gust și care nu părăsește niciodată locul bunei comedii. Situațiile adesea complicate se apropie uneori de farsă, dar totdeauna cu spirit și ingeniozitate. Dl. Ion Șahighian a știut să însceneze filmul cu o pricepere demnă de toate elogiile și mai ales cu o siguranță datorită căreia cele mai mici scene capătă un deosebit relief" (5 decembrie 1939). Mai puțin optimist era, însă, Victor Iliu în „România literară": autorul considera că în filmul *O noapte de pomină* „confuzia între spectacolul de teatru și cinematograf e totală", avea obiecții privitoare și la tipul de erou al peliculei (eroul face parte „dintr-o serie incertă și ridicolă; micul burghez al metropolei, cu numele predestinat al lui Mitică, cu o psihologie plină de contradicții și inconsecvențe, nereală pentru că nu corespunde tipului pe care vrea să îl reprezinte"), reproșa scene inutile și secvențe prea lungi, dar vorbea, totuși, despre „rezistența filmului", care constă în dialoguri, în poantele din discuțiile personajelor, în conversația lor, pe care o plasa la nivelul cotidian al discuțiilor de pe stradă sau de la o cafenea. În completarea premierei din noiembrie 1939 a rulat și un scurtmetraj al lui Ion Șahighian, *Dansuri românești* (din care s-au păstrat doar două episoade, *Fata din Drăguș, Joc și doină*), care n-a trecut neobservat de critică: „Remarcabilă completarea filmului, în care d-ra Floria Capsali, împreună cu câteva din elevele sale, d-rele Nutzi Dona, Marie Jeanne Livezeanu, Rinette Livezeanu, Josephina și Rozina Krainic, Magdalena Rădulescu au oferit minunate exhibiții coregrafice" — scria Traian Lalescu în „Universul literar". Din acest documentar etnografic nu s-a păstrat episodul *Ctitoriţele*.

Ajunși aici, i-aș lăsa cuvântul, pentru un „racord cinematografic", regizorului Jean Mihail: „Lucru curios, la sfârșitul anului 1939, imediat după *O noapte de pomină*, la numai câteva zile interval, încă un film românesc: *Se aprind făcliile*, amândouă fiind realizate de Ion Șahighian. Dar deosebirea calitativă a fost evidentă, în favoarea primului. Ea s-a datorat mai ales faptului că, pentru realizarea lui, regizorul Ion Șahighian a avut în mână un scenariu bun, o comedie în adevăratul înțeles al cuvântului, în care nimic nu era artificial, situațiile se împleteau în chip firesc, personajele erau luate din viață iar cunoscuta vervă a autorului ei, dramaturgul Tudor Mușatescu, se revărsase din plin" („Filmul românesc de altădată", pag. 212). Din mai multe puncte de vedere acest „racord" mi se pare util. Întâi, pentru că subliniază anul cinematografic fast, prolific, al regizorului. În al doilea rând, pentru că face distincții valorice nete între cele două pelicule. Premiera a avut loc la cinematograful „Capitol", în 5 decembrie 1939. Cunoscut, în faza filmărilor, și sub numele de *Suflete în furtună*, filmul a pornit de la un scenariu de N. Porsenna și Isaiia Răcăciuni — după o nuvelă a celui dintâi — și urma, inițial, să fie realizat de Jean Mihail (care s-a retras, după cum o spune în volumul său de amintiri, din pricina numeroaselor

intervenții făcute pe decupajul său: „ceea ce scriam ziua, se schimba seara, acasă la autor"). Din distribuția filmului amintesc câteva nume: George Vraca, Aura Fotino, Elena Arion, Mihail Țancovici-Cosmin, Ecaterina Nițulescu-Șahighian, Nutzi Dona, Emil Botta; în versiunea „remaniată" a filmului, din 1942, apărea și Maria Tănase. Filmul *Se aprind făcliile* — o dramă sentimentală cu deznodământ tragic (eroina se sinucide pentru a nu sta în calea soțului său pe care îl iubește) — a avut parte de cronici controversate la data premierei, cel mai aspru judecător dovedindu-se tot viitorul cineast de clasă Victor Iliu, care, în „România literară" (tot nr. 37/1939), era de o intransigență indiscutabilă: „Filmul acesta cu titlul arbitrar și umflat de foileton popular e construit pe un subiect regretabil. E cosmopolita melodramă burgheză, cu conflicte false, de o artificialitate stridentă și ofensatoare; tentativa de a da justificări estetice unui stil de viață anumit. Dar dramele petrecute în mediul burgheziei proaspete de la noi, cu personaje agitate de obsesii erotice, de romantism gratuit și conflicte sufletești improvizate, nu pot să dovedească decât o iremediabilă descompunere. Apoi, în cele din urmă, evocând caracterul de masă al cinematografului ne putem ușor da seama de inutilitatea și absurditatea filmelor construite pe astfel de teme jignitoare și inactuale". Întoarcerea lui Ion Șahighian s-a prelungit și în ultimul an al deceniului al IV-lea: atunci urma să fie realizat un polițist umoristic, *Tom și Rom* (cu H. Nicolaide și George Groner), povestea a doi detectivi grotești ale căror eșecuri constituiau fondul hazliu al filmului, un scenariu imaginat de Eugen Mirea și Puiu Maximilian. Filmul a rămas neterminat; date despre el oferă revista „Cortina" (din 8 iunie și din 31 august 1940). Cu acest film se încheie și activitatea productivă a societății „Ciro-Film" (societatea anonimă română „Cinegrafia română s.a.r."), care debutase, practic, cu filmul *O noapte de pomină*. După cum relatează Jean Mihail (în „Filmul românesc de altădată"), „Un vânt rău începuse să sufle asupra țării... Regimul dictatorial își apleca tot mai mult balanța către hitlerism, care aruncase Europa în război. Îngrijorat de întorsătura lucrurilor, americanul Richmann a vândut partea sa din societatea «Ciro-Film» proprietarilor casei de locațiune «Astoria-Film», frații Suchias, și «Ciro-Film» nu s-a mai preocupat de producție, ci numai de lucrările de laborator, mai sigure și mai rentabile".

CINEAȘTI ROMÂNI PE MERIDIANELE LUMII

Doi dintre regizorii români de reputație mondială făceau, la începutul anilor '30, filme în străinătate. Unul, Jean Negulescu — născut la Craiova în 26 februarie 1900 — pleca din România la o vârstă foarte fragedă (inițial pentru a urma studii de pictură la Paris), se stabilea — din 1927 — în Statele Unite ale Americii, unde, începând din anul 1931, a realizat zeci de lungmetraje și alte zeci de scurtmetraje, până la începutul anilor '70, pentru ca ulterior să se retragă la reședința sa din Marbella, Spania, unde — în 1993 —, la 93 de ani, avea să închidă ochii pentru totdeauna. Celălalt, Jean Georgescu — născut pe Calea Griviței în 1901 — o pornea și el, la începutul anilor '30, pe drumurile Europei (repet ceea ce scrie Olteea Vasilescu în a sa carte de referință „Lanterna cu amintiri": „Și iată-l astfel, în zorii celui de al patrulea deceniu al veacului, cu 100 de franci în buzunar și cu o cutie metalică, conținând *Așa e viața* în geamantan, descinzând în orașul lumină

al visurilor sale, oraș care, însă, simțea, nu avea să-l întâmpine doar cu boboci de trandafir"); vreme de un deceniu avea să joace sau să facă film în Franța, pentru ca, la începutul războiului — când alții, speriați, o porneau spre nicăieri — să se întoarcă acasă, să-și îmbogățească filmografia cu o capodoperă, cu alte câteva — puține! — filme de suflet, și să trăiască uitat, apoi, ani mulți și nu tocmai fericiți, până-n 1994, la 93 de ani! Un Jean craiovean, așadar, născut în ultimul an al veacului trecut și un Jean bucureștean, născut în primul an al veacului nostru, doi regizori care aveau să însemne ceva în istoria filmului românesc și mondial, amândoi ajunși la o aceeași vârstă venerabilă (după ce s-au despărțit — din motive mai mult sau mai puțin obiective — prematur de cinematograf), făceau filme, la începutul anilor '30, pe diferite meridiane ale lumii. Să privim îndeaproape câteva dintre aceste filme...

În 1931, Jean Negulescu intra în cinematograf cu un film „needitat" (după cum reiese din cartea sa de memorii, *Things I Did... and Things I Think I Did,* tradusă de Manuela Cernat cu titlul *Drum printre stele*): *Trei și o zi (Three and a Day),* o zi din viața a trei oameni — un pictor, o balerină și un fermier, care erau, în ordine, Mischa Auer, Katya Sergava, John Rox —, un material filmat... rebutat (cuprins pe 14 bobine developate). Până la viitorul său film — după experiențe susținute de regizor secund, de autor de scurtmetraje — vor mai trece ani.

Între timp — ca să procedăm cronologic — Jean Georgescu, după experiențe actoricești întâmplătoare (datorate faptului că se afla la Paris), după o căsătorie care... îl va costa, cu Raymonde Geneviève Beauparrain — o fată de 18 ani, de profesie secretară —, va deveni regizor și scenarist francez. În anul 1933 el semnează metrajul mediu *Miniatura (La miniature),* pe un scenariu propriu — după o piesă de teatru de Georges Bernanos —, povestea unui bătrân profesor care, mâhnit de vânzarea către americani a unei prețioase miniaturi din colecția unui muzeu celebru, o „fură", numai pentru a nu fi înstrăinată. Filmul nu s-a păstrat, dar relații despre el aflăm în volumul amintit al Olteei Vasilescu. Tot în 1933, Jean Georgescu este scenarist la filmul lui Christian-Jaque *Ça colle,* o poveste cu Mimile și Totoche (și cu nevasta celui dintâi), interpretați de Fernandel, Ouvrard și Loulou Hégoboru. Este vorba despre doi vecini caraghioși și copilăroși. Ca toți eroii autentici de comedie, ei declanșează „dezastre" pe care — fără ajutorul nevestelor — nu le-ar putea stăpâni. Cel mai important film realizat de Jean Georgescu în Franța — de data aceasta un lungmetraj — este *L'heureuse aventure (Aventura fericită),* din 1935, o comedie „plăcută", cu șapte călători, de diferite proveniențe sociale, care pleacă într-o excursie, cu avionul, în China, și — după o serie de aventuri extravagante — sunt nevoiți să revină acasă înainte de a-și atinge țelul (din pricina unor escale forțate, una... într-o pădure tropicală), pentru a-și relua zborul spre îndepărtata „țară a fericirii". Premiera pariziană a filmului a avut loc în 24 mai 1935. În România filmul a fost prezentat abia după cinci ani și ceva, premiera a avut loc la cinematograful „Scala", în 17 august 1940: titlul românesc a fost *Țara fericirii.* Cu excepția unui pamflet semnat de Jean Mihail (atitudine pe care regizorul avea s-o retracteze peste ani), filmul și întoarcerea în țară a cineastului au fost primite cu căldură de cronicarii timpului. Peste ani, la despărțirea de Jean Georgescu, criticul Mihai Tolu își amintea și de filmul francez al cineastului român: „*Aventura fericită,* o comedie de aventuri, ce pledează pentru reîntoarcerea omului la natură, îmbină comicul de situații cu comicul de caracter, într-o intrigă ușoară, amuzantă și plină de neprevăzut, în care umorul și ironia fină, specific franțuzească, se află la ele

acasă" („Prim Plan", nr. 13–14/1994). Realizat după un scenariu de André Aubergé, filmul avea în distribuție pe Tania Fedor, Randall, Alcover, Simone Deguyse, François Rozet, Carrete, Daniel Mendaille, Ginette Leclerc, Fanny Lacroix, Léda Ginelly, Orbal, Edy Debray, Bruay, Robert Ralphy, Louis Ternaul. Înainte de a reveni în țară, Jean Georgescu mai realizase un film de metraj mediu la Paris, *Les compagnons de Saint-Hubert (Amicii din Saint-Hubert)*, o comedie burlescă în centrul căreia erau doi „pierde-vară" și „încurcă-lume", El (Dandy) și Celălalt (Orbal); ei sunt angrenați în tot felul de situații hazlii — încearcă să vândă unui surd un aparat contra zgomotului, devin vânători și se sperie de un iepure, trăiesc o noapte de groază într-un han —, pentru ca, în final, să se căpătuiască, să obțină niște posturi de... „colonialiști", într-o vitrină publicitară care reconstituie un peisaj exotic pentru a atrage doritori de călătorii peste mări și țări. În calea lor, cei doi amici întâlnesc tot felul de personaje, o doamnă comodă (Mady Sycovich), un domn primitor (Louis Perdoux), o secretară ieșită din comun (Madeleine Sologne!), un bătrân (Crousdet), o femeie colerică (Colette Nancy), o portăreasă (Mercedes Barthus), un vânzător de cravate (Jean Chaduc), un patron (Raymond Robert), un director (Pitonto), un prieten al directorului (Bretigny), un vânzător de păsări (Leo David), un hangiu (Tillet)... Filmul a avut premiera în România după aproape 60 de ani, la sala... „Jean Georgescu" a Cinematecii Române, în 29 mai 1995.

Între timp, regizorul american Jean Negulescu a realizat o serie de scurtmetraje, a fost regizor secund al unor cineaști americani precum Frank Tuttle, Donovan Pedelty, Norman Taurog, Stephen Roberts, Frank Borzage, Harlan Thompson, Michael Curtiz, William Nigh. Era anul 1941 când Jean Negulescu realiza *Singapore Woman (Femeia din Singapore)*, povestea unei newyorkeze care încearcă să-și găsească liniștea sufletească — și până la urmă o găsește — într-o plantație din Singapore. Printre interpreți, Brenda Marshall, David Bruce, Virginia Field. După aceea, regizorul pornit din Craiova avea să realizeze film după film la „Warner Bros", distribuțiile devenind din ce în ce mai prestigioase: *The Mask of Dimitrios (Masca lui Dimitrios)* și *The Conspirators (Conspiratorii)* în 1944, primul cu Sydney Greenstreet, Zachary Scott, Faye Emerson, Peter Lorre, George Tobias, Victor Francen, al doilea cu Hedy Lamarr, Paul Henreid și, din nou, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Victor Francen; din 1946 datează *Nobody lives forever (Nimeni nu trăiește veșnic)*, cu John Garfield, Geraldine Fitzgerald, Walter Brennan, Faye Emerson, *Three Strangers (Trei străini)* cu interpreți favoriți ai regizorului, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Geraldine Fitzgerald, într-o povestire a lui John Huston și *Humoresque (Humoresca)*, cu Joan Crawford, John Garfield, Oscar Levant; în 1947, Jean Negulescu realiza, cu Ida Lupino și Dane Clark, *Deep Valley (Valea cea adâncă)*, o melodramă după un roman de Dan Totheroh; din 1948 datează două dintre cele mai importante filme ale lui Jean Negulescu, *Johnny Belinda* — cu Jane Wyman, Lew Ayres, Charles Bickford, Agnes Moorehead — și *Road House (Hanul),* cu Ida Lupino, Cornel Wilde, Celeste Holm, Richard Widmark... Cum spuneam, regizorul va continua să realizeze filme până la începutul anilor '70, printre actorii săi numărându-se tot mai multe nume celebre, Maureen O'Hara, Micheline Presle, Claudette Colbert, Alec Guiness, Bette Davis, Anne Baxter, Barbara Stanwyck, Marilyn Monroe, Fred Astaire, Leslie Caron, Richard Burton, Lana Turner, Sophia Loren, Lauren Bacall, Maurice Chevalier, Joan Crawford, Sylva Koscina, Ann-Margret, Ira Furstenberg... Pe bună dreptate, Manuela Cernat, traducând în limba română volumul de „amintiri europene și hollywoodiene" ale lui Jean Negulescu, îl intitula

„Drum printre stele". Despre acest „drum printre stele" al regizorului Jean Negulescu, Manuela Cernat vorbește detaliat și în monografia publicată în anul 2000, când regizorul evocat ar fi împlinit o sută de ani...

DIN NOU, ORA COPRODUCȚIILOR...

Înaintea oricăror alte comentarii privind coproducțiile, recurg la opinia profesorului Ion I. Cantacuzino, din volumul său intitulat „Momente din trecutul filmului românesc" (pag. 30): „O dată cu filmul sonor au apărut pe piața noastră cinematografică și unii dintre cei care, pe vremea filmului mut, se înfruptaseră din subvențiile oficiale. Regizorul german Martin Berger — care ne dăruise în 1929 *Venea o moară pe Siret* — profită de conjunctura filmului sonor ca să repete lovitura, și realizează în 1930 primul film sonor românesc, adaptând pentru ecran romanul lui Liviu Rebreanu *Ciuleandra*. Subiectul ar fi putut avea elemente cinematografice interesante, dar n-a ieșit din el decât o tristă melodramă, care provoca râsul, fiindcă actorii germani jucau roluri de țărani români vorbind cu accent berlinez. Exterioarele au fost turnate în țara noastră, iar interioarele la Berlin, unde s-a făcut și sonorizarea. Actorii germani erau cunoscuți și apreciați de publicul nostru. Dar rezultatul a fost un fiasco artistic și prilejul unei campanii de presă care n-a făcut nici un bine ideii de film românesc". Împărtășind părerea profesorului Cantacuzino, să vedem de unde a pornit „pricina". Deși filmul are ca premisă romanul cu titlu omonim al lui Liviu Rebreanu, conform mărturiilor din presa vremii (pelicula nu s-a păstrat) conținutul diferă în mod esențial: singurele tangențe dintre film și roman sunt titlul și numele câtorva personaje. Dar iată și distribuția versiunii române: Nicolae Bălțățeanu (Puiu Faranga), Jeana Popovici-Voinea (Mădălina), Elvira Godeanu (Anita), Leria Niky-Cucu (prietena Mădălinei), Petre Sturdza (bătrânul Faranga), Alice Sturdza (mătușa lui Puiu), Dorin Sireteanu (părintele Ursu), Hans Stüwe (Mironescu), Thinelle Anys, Eugen Rex, Maria Forescu. Câțiva dintre interpreți — Elvira Godeanu, Leria Niky-Cucu, Eugen Rex, Thinelle Anys — au jucat și în versiunea germană (intitulată *Verklungene Träume*), unde Hans Stüwe îl interpreta pe Puiu Faraga și Maly Delschaft pe Mădălina. Premiera de gală a avut loc la cinematograful bucureștean „Capitol", în 30 octombrie 1930. Producătorii filmului au fost Deutsch Rumänische Filmproduktion, Martin Berger, Berlin, producătorul fiind, deopotrivă, scenarist și regizor. Majoritatea publicațiilor vremii privesc filmul ca pe un eșec lamentabil. Există și o excepție. În „Rampa", V. Timuș este entuziasmat: „Nu în acest loc vom sublinia dramatismul puternicului roman al d-lui Liviu Rebreanu, pagini atât de potrivite pentru un scenariu de film. Căci ținem să relevăm dintr-o primă viziune a *Ciuleandrei* numai enorma frescă de posibilități pe care le oferă țara, peisajul, muzica, artiștii, doinele și literatura românească în nădejdea obstinată că autoritatea și inițiativa românească se vor convinge de necesitatea imperioasă de a crea o industrie de artă cinematografică românească. Sub acest îndemn «Rampa» salută izbânda *Ciuleandrei*" (31 octombrie 1930). Altfel, însă, presa este indignată. În cronici pot fi găsite afirmații de tipul „o sinistră și tendențioasă încercare de a ne prezenta drept un trib oriental lipsit de orice simț al artei și al cuviinței", „d-l M. Berger ne-a exasperat: neputința dumisale

artistică e la culme", „un film sonor antiromânesc", „o enormă aberație", „o masacrare totală a romanului", „apar și actori români în acest nenorocit film germano-african-țigănesc, dar nicidecum românesc" etc. etc. La capătul acestei adevărate „campanii de presă" împotriva filmului, sub semnătura E.A. Damian se poate citi, însă, în revista „Cinema": „*Ciuleandra* nu trebuie privită în lumina campaniilor de presă, ci sub raportul primirii făcute de marele public. Iar când îl apreciem cu această măsură, putem zice fără teamă de a exagera că *Ciuleandra,* primul film vorbitor în limba română, este un film dintre cele mai interesante pentru majoritatea amatorilor de cinema, deci cu care cinematografiștii pot încă realiza rețete frumoase" (16 noiembrie 1930). Ceea ce, de altfel, s-a și întâmplat: filmul a fost distribuit câțiva ani la rând în țară și în străinătate.

O altă coproducție, de la începutul deceniului al IV-lea, a fost *Roumanie, terre d'amour (România, țara dragostei)*, un film realizat sub auspiciile Gaumont Franco-Film Aubert, Paris — Rador, S.A.R. București (Orient-Radio), în regia francezului Camille de Morlhon și cu un scenariu literar de G. și S. Peytavi de Faugères. Dintr-un rezumat al scenariului literar, rămas în arhivele producției, aflăm două-trei elemente esențiale despre film. În primul rând că subiectul a fost astfel conceput, pentru a aduce în obiectiv cât mai multe locuri pitorești din România: Turnu Severin, câteva localități din Argeș, Sinaia, Moreni, Alba-Iulia, Cluj, București, Constanța... În al doilea rând, accentul principal al intrigii este pus pe poveștile sentimentale ale protagoniștilor. În sfârșit, în centrul acțiunii sunt doi bărbați, pe care rezumatul la care m-am referit îi caracterizează astfel: „Radu este trecutul, fostul boier a cărui domnie s-a sfârșit, dar care, ca pe vremuri, a adus de la Paris făclia civilizației latine și occidentale, al cărei tip rămâne Franța. Florea este viitorul generos, țăranul care prin voință și muncă a știut să se înalțe, într-o primă etapă, spre viitorul său și al țării". Distribuția franco-română arăta în felul următor: Renée Veller (Zamfira), Suzy Pierson (Elvira), Raymond Dostac (Florea), Pierre Nay (Radu Olteanu), Emma Romano/Emilia Naftaliu-Ionescu (Ileana, sora Zamfirei), Peytavi de Faugères (Olteanu), Michel/Mihail Daia (Ion), acest din urmă interpret fiind și autorul unei muzici românești inedite. Ideea filmului pare a fi luat naștere cu prilejul unei vizite la București a lui G. Peytavi de Faugères (care a ținut o serie de conferințe și a avut contacte cu cercurile oficiale). Abia după un an de la spectacolul de gală dat la cinematograful „Trianon", în prezența regelui Carol II, filmul a fost prezentat marelui public (în 12 mai 1932, la cinematograful bucureștean „Boulevard Palace"); distribuirea pariziană a filmului începuse încă din 21 mai 1931, la Palais Rochechouart. Critica oscilează între elogii aduse „distinsului scriitor francez" Peytavi de Faugères și observații dure la adresa filmului. Sub titlul „Pardon, Roumanie!", Richard Pierre-Bodin publică următoarele în „Figaro": „Nu cititorilor lui «Figaro», nu amicilor credincioși ai lui Robert de Flers (...), le voi spune ce sentimente profunde leagă una de alta pe cele două surori, bogate de aceeași civilizație, îndoliate de aceleași sacrificii, îngreuiate de aceleași victorii mutilate, cu aripile lor tăiate. Am fi fost deci în drept să ne gândim că un film, intitulat *România, țara iubirii,* realizat de un francez, prezentat ca o operă franceză, va fi un omagiu acestei țări, un monument ridicat acestei amiciții ancestrale. Puțin dornici de a semnala o greșeală acoperită, de bine de rău, de către cinematografia franceză, am preferat însă să nu amintesc de acest film primitiv, care prezintă, cu o stângăcie tehnică pe care n-o egalează decât lipsa ei de gust, o Românie de carton (...). Și am putea râde de virtuozitatea acestui chirurg-dentist care știe să extragă fără durere, ca o simplă măsea, câteva milioane de lei din bugetul român

de propagandă, dacă prietenia franco-română și prestigiul cinematografiei franceze n-ar fi supărător atinse de aceste jocuri (...). O, Românie, țara prieteniei, «Figaro» îți cere iertare în numele cinematografiei țării sale!" (31 mai 1931). O publicație efemeră a Arhivei Naționale de Filme, „Restituiri cinematografice", publica, în nr. 1 din iunie 1995, un amplu „dosar" al filmului *România, țara dragostei*, „film descoperit ca unicat în colecția ANF". Respectiva publicație (realizată cu concursul Serviciului Arhivelor de Film ale Franței — Bois d'Arcy — Paris) cuprinde un amplu portret Camille de Morlhon realizat de Raymond Chirat, un studiu al lui Eric Le Roy — adjunct al conservatorului Arhivei de Stat a Franței (doamna Michelle Aubert) — despre *România, țara dragostei*, un interviu semnat de Călin Stănculescu cu Eric Le Roy (care ne-a vizitat țara în anul centenar al cinematografului), un amplu „top" de *note filmologice*, întocmite de Aura Puran, despre pelicula lui Camille de Morlhon, note bio-filmografice despre cineastul francez (1869–1952) scrise de nepoata acestuia, Christiane de la Valette de Morlhon sub titlul „Bunicul meu" etc. Informațiile furnizate cu acest prilej sunt de mare utilitate în „citirea" corectă a filmului, după aproape șapte decenii de la premieră.

Despre filmul *Nunta țigăncii din Văleni* de Carl Boese și Jean Mihail s-au păstrat destul de puține date. La realizarea filmului s-a pornit de la un film mut al lui Carl Boese (*Sklaven der Liebe*), căruia i-au fost adăugate secvențe de exterior filmate de Jean Mihail. Pe generic mai figurează nume precum Maria Margareta Langen (autoarea scenariului, după piesa *Die Hochzeit von Văleni* de L. Ganghofer și Brociner), George Mihail Zamfirescu (scenaristul adaptărilor datorate lui Jean Mihail), printre operatori se află Vasile Gociu și Iosif Bertok, ca autor al dialogurilor îl aflăm pe Ion Pribeagu, iar distribuția — preluată, în scenele de interior din filmul lui Carl Boese — cuprinde pe Ellen Kurti în rolul titular (Sanda, țiganca din Văleni), Mielu Constantinescu, Adriana Șerban și o serie de actori neprofesioniști. Filmul este amintit în mai multe numere ale revistei „Cinema" (din anii 1930 și 1931), i se poate reconstitui și subiectul — o dramă pasională—, dar ecourile sale au fost minime.

Datat 1942, filmul *Cătușe roșii* de Carmine Gallone este o producție O.N.C. România — Grandi Film Storici, Italia și poate fi considerat o „peliculă specială". Din mai multe motive. Întâi, pentru că este vorba despre un film eminamente politic, de propagandă, menit să evidențieze eroismul românilor în lupta contra bolșevismului (în anii celui de al doilea război mondial). În al doilea rând, varianta italiană (*Odessa in fiamme*) a obținut medalia de aur la Bienala de la Veneția, unde filmul a fost prezentat în 13 septembrie 1942 (premiera bucureșteană avea loc abia în toamna anului următor, la 25 septembrie 1943). Ar fi și un „al treilea rând" de menționat, regizorul italian Carmine Gallone, considerat „patriarhul" filmului peninsular, era un cineast recunoscut pe plan mondial la ora realizării acestei pelicule (îndeosebi prin marile sale montări de tip *Ultimele zile ale orașului Pompei* sau *Scipio africanul,* dar și prin filme de propagandă fascistă); colaborarea sa cu o echipă românească, pe un subiect românesc — acțiunea se declanșează în momentul ocupării Basarabiei de către trupele sovietice și se încheie odată cu eliberarea Odessei de către trupele române — este o „pagină de istorie" peste care nu putem trece grăbiți. Nicolae Kiriței și Gherardo Gherardi erau scenariștii peliculei, compozitorul Ion Vasilescu a scris muzica, Floria Capsali semna coregrafia, iar printre interpreți erau Maria Cebotari (Maria Teodorescu, o cântăreață de operă), Carlo Ninchi (Mihai Teodorescu, soțul ei, un mare moșier din Chișinău), George Timică (Ion), Mircea Axente (fiul lui Ion),

Silvia Dumitrescu (Ana), Olga Solbelli, Filippo Scelzo, Rubi D'Alma. Critica vremii a fost destul de reticentă (chiar dacă în „Cortina" din 2 octombrie 1943 se putea citi o recenzie care ajungea la următoarea concluzie: „regia lui Carmine Gallone excepțională").

Despre coproducția O.N.C. — Artisti Associati (intrată ulterior în planul de producție al societății Cineromit) *Escadrila albă* aflăm amănunte din volumul de amintiri „Întâlniri cu cinematograful" de Ion Cantacuzino (care a fost și directorul de producție din partea românească, alături de corespondentul său italian, Mario Zama). Înainte de alte considerații, ar fi de menționat eforturile îndelungate ale doctorului Ion I. Cantacuzino — în calitatea sa de director, pe atunci, al O.N.C. — pentru constituirea unei societăți mixte de producție și distribuire a filmelor româno-italiană, proiect care se va materializa, după felurite tergiversări, abia în primăvara anului 1943, când și-a început activitatea societatea numită Cineromit. Inițial, filmul a fost gândit ca un film de propagandă națională, menit să evidențieze eroismul aviatoarelor române din escadrilele sanitare în misiunile de salvare a răniților pe frontul româno-sovietc. Ulterior, însă, cunoscutul om de teatru Ion Sava — pentru prima și ultima oară tentat de film — și-a manifestat dorința de a face un film artistic și nu de propagandă. În acest sens a definitivat scenariul — care avea la bază o idee a scriitoarei italiene Elena Zucotti Borea —, în acest sens a acționat ca regizor, fără a pierde din vedere punctul de plecare al intrigii. Întors dintr-o vizită de documentare la Cine Città, Ion Sava declara, de altfel (în „Rampa" din 17 mai 1942): „Acest film de aviație a cărui regie și scenariu îmi aparțin va prezenta peste hotare în mod corespunzător sacrificiile pe care le ducem pe câmpul de luptă și noblețea sufletului de care au dat dovadă acele femei aviatoare care au cules răniții de pe front." Dar Ion I. Cantacuzino face precizările de rigoare: „... războiul nu avea în acest film decât un rol de fundal și de pretext pentru peripeția finală, așa că elementul de propagandă, care supăra în *Odessa,* era aici de o discreție totală. Ion Sava căutase, în scenariul său, să pună accentul pe evoluția personajelor și să salveze, prin simplitatea expresiei, ceea ce era convențional în această psihologie." Dar iată și interpreții poveștii de dragoste a filmului: Mariella Lotti (Elena Mușat, fiica unui industriaș, o fire mai ușuratică, până la proba contrarie, când își va salva iubitul cu un avion sanitar din „escadrila albă"), Miralena Economu (Maria, o colegă la școala de zbor), Claudio Gora (inginerul Alexandru Manta, directorul cursului de pilotaj), Tino Bianchi (instructorul de zbor Mihai), Lucia Sturdza Bulandra (bunica inginerului Manta), Marcel Anghelescu (un ostaș), eleve de la școala de cinema a lui Jean Georgescu (în rolul elevelor pilot).

În sfârșit, o ultimă coproducție din perioada de referință este „comanda muzicală de moravuri sociale" *Două lumi și o dragoste* (o coproducție „Hunnia-Film" Budapesta — Jean Davidescu, București, regizată de Viktor Gertler și, din partea română, de Puiu Maximilian). Cronici indulgente au însoțit premiera din 4 septembrie 1946 (la cinematograful „Aro"), cu opinii chiar foarte favorabile, uneori, despre interpreți: Agy Polly, Dina Mihalcea, Puiu Maximilian, Ion Lucian, Puiu Mironescu, Al. Giovani, Tilda Lucian-Radovici, Lulu Savu, dansatorul Fred Donald. Au existat trei versiuni ale filmului. Interpreta principală, Agy Polly juca în toate cele trei versiuni (finanțate de... tatăl interpretei, un industriaș din Timișoara, Pollack). Rolul jucat în versiunea română de Ion Lucian era interpretat în cea germană de Theo Lingen, iar în cea maghiară de Kalman Latabar, deci filmul avea multe garanții ale succesului de public. Faptul că noua producție era „sortită unei glorioase cariere" a rămas, însă, doar ca o glumă în presa vremii.

VERSIUNI ROMÂNEȘTI ALE UNOR FILME STRĂINE

Încă din primii ani ai filmului sonor, până când cinematografia națională și-a adaptat mijloacele la noile condiții și cerințe ale producției, s-a instituit, pe lângă moda coproducțiilor, moda versiunilor românești pentru felurite filme străine. Din această categorie cinematografică specifică anilor '30 fac parte pelicule ale unor studiouri franceze, maghiare sau daneze precum *Parada Paramount (Paramount on Parade), Televiziune (Ce va fi mâine), Fum, Trenul fantomă, Prima dragoste (Marie), Allo, București!*. Să le luăm pe rând...

Parada Paramount — un film produs de studiourile „Joinville" din Franța — era compus din scheciuri interpretate de actorii casei „Paramount", în regia principalilor regizori ai firmei (niște nume deloc oarecare: Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, Ludwig Berger), secvențe realizate la Hollywood și prezentate în Statele Unite ale Americii drept un film jubiliar al studiourilor în cauză. Printre actorii casei Paramount erau, de asemenea, nume de prim rang: Maurice Chevalier, Gary Cooper, Clara Bow, Charles Rogers, Lilian Roth, Jean Arthur, Nancy Caroll, Fay Wray, Dennis King, Evelyn Brent, George Bancroft, William Powell, Richard Allen, Clive Brook, Ruth Chatterton, Mary Brian, Nino Martini, Mitzi Green, Thelma Todd, jazzmanul Abe Lyman, vestita formație „Paramount Mangan Girls" și întreg corpul de balet „Paramount". Din programele de sală ale filmului, din fragmentele de reclamă, din relatări ale cronicarilor se pot reconstitui majoritatea scheciurilor care compuneau filmul (spectacolul), astăzi pierdut. Filmul debuta, de pildă, „printr-o scenă în culori, impecabilă ca realizare tehnică", în care apărea „cea mai frumoasă colecție de girls-uri americane". Într-unul din scheciurile filmului — ca să luăm un alt exemplu —, o secvență realizată probabil de Ernst Lubitsch și interpretată „cu un formidabil antren" de Maurice Chevalier și Evelyn Brent, „povestea" era următoarea: doi soți se întorc noaptea de la un spectacol, ei nu i-a plăcut ce-a văzut, lui da, cei doi se iau la ceartă, cearta se transformă curând în „bătaie" și bătaia se transformă în dans: *dansul apașilor*. Pentru difuzarea internațională a filmului s-au realizat în studiourile „Paramount" din Joinville (lângă Paris) treisprezece versiuni în tot atâtea limbi, prin adăugarea unor scene de prezentare a scheciurilor făcute de actori din țările respective, pe texte scrise ad-hoc de către autori din cele treisprezece țări. De la aceste premise a pornit și contribuția românească. Regizorul scenelor de comperaj românești a fost francezul Charles de Rochefort, asistent de regie a fost Barbu Fundoianu (Benjamin Fondane), iar interpreții scenelor de legătură dintre scenele jucate de actorii Paramount erau Pola Illéry (Paula Iliescu) și Ion Iancovescu, textele dialogurilor românești fiind scrise de Nicolae Vlădoianu, în stilul scheciurilor din revistele lui Tănase. Premiera de gală a filmului (în prezența reginei Maria) a avut loc la cinematograful bucureștean „Select", în seara de luni 24 noiembrie 1930. Contribuția românească a stârnit, în presă, reacții elogioase („Debutul lui Iancovescu pe ecran a fost o revelație. Bravo, Iancovescu, de o sută de ori bravo! Nu vei rămâne mult timp la noi. Microfonul te cheamă insistent la Joinville, Hollywoodul Europei..." — scria M. Blossoms, în „Cinema", la 1 dec. 1930) dar și replici pamfletare („De când e artistă franceză, Pola Illéry uită misterele limbii Paulei Iliescu, spre noua dezesperare a acelora ce credeau că în filmul ori versiunile românești descoperirea lui René Clair va fi o indispensabilă utilitate" — se spunea într-un articol nesemnat din

„Rampa", intitulat *D-ra Pola Illéry a rămas fără limbă*) sau chiar critici aspre (Ion I. Cantacuzino, în „Excelsior" din 5 dec. 1930). Deosebit de semnificativă mi se pare opinia exprimată de V. Timuș care, în articolul *Filmul în versiune românească* ridica, în toamna anului 1930, o problemă de principiu: „E desigur un mare pas în drumul filmului românesc. În fața versiunilor în graiul țării, benzile în limbi străine vor capitula repede. Artiștii și scenariștii români încep să găsească utilitatea pe care noi am fi dorit să le-o dea producția originală. Capitalul străin însă împlinește încă o dată ceea ce inițiativa românească a întârziat ca pretutindeni să realizeze. Și rezultatele nu se vor mărgini desigur aici. În contact cu artiștii și manifestarea intelectuală românească marile case străine vor găsi desigur în literatura și puterea de creație a talentelor românești, opere demne a fi, ele la rându-le, transpuse în versiuni străine..." („Rampa", 22 octombrie 1930). Chiar dacă optimismul funciar al lui V. Timuș nu s-a adeverit prin timp, problema de principiu, lansată cu șapte decenii în urmă, rămâne de mare actualitate.

Experiența filmului *Parada Paramount* (deși nu întru totul izbutită) i-a determinat pe realizatorii franco-americani să persevereze, prin producerea imediată a unui alt film, tot în treisprezece versiuni, intitulat *Televiziune*. De data aceasta era vorba despre un film vorbit „sută la sută" în limba țării respective (fapt care presupunea existența unui subiect amplu, a unui text complex). Subiectul se axa în jurul unui tânăr inventator care construise un aparat de televiziune — nu este de neglijat faptul că ne aflăm în anul... 1930, când nici radiodifuziunea nu avea prea vechi „state de serviciu" —, tema povestirii cinematografice fiind (nu-i așa?) de domeniul romanului științifico-fantastic. Existau premise — chiar dacă regizorul filmului era un debutant, Jack Salvatori — ca inițiativa studiourilor „Joinville" să conducă la realizarea unui film pasionant, ceea ce, se pare, nu s-a întâmplat (filmul nu s-a păstrat, dar există destule surse de reconstituire a destinului său): povestea cinematografică s-a pierdut, după cum o spunea și Jean MIhail în cartea sa de amintiri, într-o „inevitabilă peltea sentimentală". Ziarele românești ale vremii anunțau — pe la mijlocul lunii septembrie 1930 — că Dick Blumenthal, asistent general de producție al studioului Paramount, cu prilejul unei călătorii la București, a angajat pe G. Vraca, G. Storin și Sofica Ionescu pentru filmul *Televiziune*, „adaptarea versiunii românești" urmând să fie scrisă de I.M. Sadoveanu; la sfârșitul lunii octombrie se anunța că distribuția a fost completată cu Pola Illéry, care „a început să prepare rolul". Astfel începea contribuția românească la versiunea autohtonă a filmului *Televiziune (Ce va fi mâine)*. Filmul — a cărui premieră a avut loc în 25 aprilie 1931 la cinematograful „Vox" — a beneficiat și de câteva scene de exterior filmate la București de către Jean Mihail, a avut ca asistent de regie pe Benjamin Fondane, s-a bucurat, așa cum se preconiza, de concursul scriitorului Ion Marin Sadoveanu (ca autor al dialogurilor românești) și de participarea unor actori prestigioși precum George Vraca (inventatorul Jack Taylor), Gheorghe Storin (bancherul Noris), Sofica Ionescu (proprietăreasa), Pola Illéry (Jeny, fiica ei), Jean Georgescu — care se afla pe atunci la Paris — (un factor poștal), Mircea Balaban, micul Paul Rapalo. Filmul n-a beneficiat de o participare prea entuziastă a spectatorilor (așa cum au stat lucrurile cu *Parada Paramount*), iar critica, la rândul ei, a fost destul de rezervată. Reproduc un singur gând, al regizorului Jean Mihail, din amintirile sale: „Premiera (...) a avut singurul merit de a ne îngădui să auzim cum sună pe ecran glasul lui Vraca și al lui Storin. Dar și în domeniul înregistrării sonore existau destule deficiențe. E totuși păcat că nu s-a păstrat

o copie a lui, ca să avem documentul viu al prezenței artiștilor care îl interpretau, și să vedem cum îi apărea unui scenarist din 1930 ideea televiziunii, care este azi o realitate."

Cronologic, ar fi de amintit versiunea română a filmului *Fum* (o peliculă produsă de Kovacs și Faludi la Budapesta, în regia lui Ștefan Nagy). Varianta românească — a cărei regie aparținea lui Ion Brună — a fost realizată tot la Budapesta, în studiourile „Hunnia", dialogurile originale au fost traduse în românește de Marcel Blossoms, filmările s-au efectuat în octombrie 1930, iar din distribuție făceau parte Ion Brună, Lulu Chiriac și Thinelle Anys (Aronovici). Filmul s-a pierdut, elementele de orientare privind conținutul său sunt vagi, se știe doar că era vorba de un film „complet vorbitor, cu muzică, dansuri și cântece", petrecut în interioare moderne. N-au rămas nici cronici (pentru că filmul n-a beneficiat de o premieră publică), au rămas doar... „înțepături" (cum este și aceea dintr-o publicație bănățeană, „Film-Timișoara", din 30 aprilie 1933, unde — în articolul nesemnat *Ce știe lumea* — se spune: „Un mare film românesc s-a făcut la Budapesta, *Fumul*. Toată lumea o știe și o știe de mult, dar nu știe pentru ce e făcut filmul: să-l vadă cetățenii sau să-l admire numai regizorul cu artiștii!").

Un film important în această suită de „versiuni românești" este *Trenul fantomă*, regizat de Jean Mihail, după varianta maghiară, produsă de studiourile „Hunnia" din Budapesta, în direcția artistică a lui Lajos Lazàr. Este vorba, practic, de o piesă americană, de Arnold Ridley (jucată, în epocă, și pe scena de la „Studioul Teatrului Național", creat de Liviu Rebreanu), filmul fiind o transpunere fidelă a piesei, cu cadrul limitat — în linii mari — la decorurile acesteia (o gară mică, cu peronul, holul și sala ei de așteptare). Iată și subiectul filmului, pe care, deși pelicula se păstrează și azi, prefer să-l extrag din presa vremii: „O gară pierdută și uitată de Dumnezeu și oameni la o frontieră în America. Un expres trece în goană... Unui călător, distrat și visător, care privește prin fereastra vagonului jocul scânteilor din coșul locomotivei, îi ia vântul pălăria de pe cap. E Morrison, un detectiv american. Disperat că-și pierde pălăria, trage semnalul de alarmă. Trenul se oprește. Călătorii, nedumeriți și îngrijorați un moment, urmăresc cu privirea pe curiosul călător care aleargă în căutarea pălăriei. În sfârșit, trenul pornește din nou, dar ajungând la stația de legătură, spre disperarea călătorilor, garnitura plecase între timp. Călătorii sunt astfel obligați să rămână o noapte în această gară până la trecerea trenului următor. S-a întunecat de-a binelea, și o ploaie torențială începe să cadă. Ei se refugiază în sala de așteptare. Șeful stației, un om straniu, le povestește de blestemul ce apasă asupra acestei gări: noaptea, vin strigoii să se plimbe, iar un tren fantomă trece în goană prin această stație: «cine vede trenul fantomă moare». Călătorii rămân în sala de așteptare sub această impresie de groază. Un ceas bate ora 11. Deodată ușa sălii se deschide și șeful stației cade mort în mijlocul călătorilor îngroziți. Apoi, un țipăt groaznic și o femeie nebună, cu privirea halucinantă, intră ca o furtună în sala de așteptare și se repede la unul din călători — doctorul — pe care îl imploră s-o scape pentru că aude zgomotul trenului fantomă care se apropie din ce în ce mai mult, tren pe care îl conduce Moartea... Nimeni dintre cei de față nu vor să creadă că ar fi posibile asemenea absurdități. Dar un șuierat de locomotivă îi îngheață. Un tren fantomă trece năpraznic. Fantome bizare trec prin dreptul ferestrelor, lumini se sting de mâini nevăzute, uși trosnesc din țâțâni, se deschid singure... Fiecare zgomot mărește groaza călătorilor. Singur Morrison, călătorul care își pierduse pălăria, e calm și face glume. Și, cum, între timp, cadavrul șefului gării dispăruse din sală, Morisson începe să-și dea seama că aici într-adevăr se petrece ceva necurat. Așa că în

momentul când doctorul — urmat de ceilalți — vrea să părăsească sala de așteptare, Morrison, sub amenințarea revolverului îl oprește. Acum misterul îl pasionează din ce în ce mai mult și vrea să-l lămurească până la capăt. Bănuiala lui prinde de data asta contururi precise. Afacerea e pasionantă și el o va duce la bun sfârșit, va împiedica un tren cu alcool pe care niște contrabandiști, ai căror complici sunt aici în sala de așteptare, vor să-l treacă peste frontieră. Prin jocul său dublu, Morrison, detectivul american prinde contrabandiștii și spulberă cu acest prilej și legenda gării cu trenul fantomă." Ecranizarea-reper a celor două versiuni — maghiară și română —, realizată în 1931, a aparținut lui Walter Forde (*Ghost Train*). Versiunile magthiară și română s-au turnat aproape simultan (la distanță de câteva zile), cu aceeași echipă tehnică (imaginea — István Eiben, montajul — György Feld etc.). Dialogurile românești au aparținut scriitorului Victor Eftimiu, iar varianta noastră a avut în distribuție pe Tony Bulandra (căpitanul Teddy Morrison), G. Storin (dr. Stirling), Lisette Verea (Mary), Stroe Atanasiu (Robert), Renée Annie (Miss Burns), Dida Solomon-Callimachi (Julia), Marcel Enescu (Price), G. Păunescu (Brick, șeful stației). Premiera bucureșteană a avut loc la cinematografele „Capitol" și „Roxy" în 15 septembrie 1933. Critica a primit cu indulgență varianta Jean Mihail a *Trenului fantomă* — realizată în numai zece zile! —, o „concluzie" a opiniilor exprimate la premieră fiind oferită de Em. Bucuța (în „Filmul românesc"): „*Trenul fantomă* ne va ajuta mai cu seamă să ne gândim la filmul așteptat și, fără să-i tăgăduim însușirile, așa cum nu-i trecem sub tăcere lipsurile, ne va pregăti, mai bine decât altele, pentru el." Critica noastră vorbea tot mai des în epoca respectivă despre *filmul așteptat*.

Dar la modă continuau să fie versiunile românești ale unor filme străine. Tot Jean Mihail, după caietul de regie al cineastului maghiar Paul Fejos, realizează filmul *Prima dragoste (Marie)*, un film preluat de la „Hunnia-Film" Budapesta și produs de „Standard-Film" din Arad. Era un scenariu de Ilona Fulop, povestea unei mici servitoare care, siluită de un administrator de moșie, se vede alungată de pretutindeni din cauza copilului pe care-l așteaptă. În cele din urmă ea va ajunge servitoare într-un bordel, unde naște o fetiță. Dar asistența publică nu permite ca un copil să fie crescut într-o casă de toleranță, Drept pentru care fetița este despărțită de mamă, cu toată împotrivirea disperată a femeii. Despre finalul propriu-zis îl las să vorbească pe un cronicar al vremii, V. Timuș (unul dintre cei mulți care și-au exercitat verva la data premierei): „Gonită de toți și pricăjită, (servitoarea, *n.n.*) ajunge într-o biserică, la picioarele Madonei, unde moare de inimă rea, pentru a porni într-un voiaj sideral, țeapănă și dreaptă într-un decor de stele, pe unde fug aeroplane de nori în cântece de heruvimi și horcăieli de aparat cinematografic defectuos." Ar fi de făcut precizarea că varianta românească a urmat aproape *ad litteram* concepția regizorală a variantei maghiare. Doar dialogurile românești (semnate de N.D. Cocea) au reprezentat, într-o mică măsură, o contribuție personală. Din distribuție au făcut parte Annabella (Marie), Dinu Bădescu, Tomel Spătaru, Stroe Atanasiu, V. Romano, Lily Socec, Lila Stănescu, Mary Munteanu, Lila Cocea, corul din Orăștie. După premiera arădeană din octombrie 1933, după ce filmul a rulat și în alte orașe transilvane, premiera bucureșteană a avut loc abia la 21 iulie 1934, la cinematograful „Vox".

Ar mai fi de amintit, la acest capitol, filmul muzical *Allo, București!* alcătuit din numere de music-hall cu interpreți danezi și suedezi. Pe acest „schelet", Mircea Botez a introdus câteva momente românești, despre care se vorbește și într-o avancronică din decembrie 1944: „Un film original ca subiect, tratare și prezentare, alcătuit exclusiv din

numere de music-hall. Atenție, malagambiști! Cele mai populare refrene de jazz american, executate de orchestre suedeze cu renume european (Swend Asmussen Quintett, Peter Rassmusen Sextett, Leo Mathiesen, *n.n.*), stau la baza partiturii muzicale. Creatorul și animatorul filmului *Allo, București!*, ing. Mircea Botez, a plăsmuit o realizare consacrată tineretului de azi și feeriei muzicii moderne. Adică un film al malagambiștilor, fervenți adepți ai jazzului. În prima parte, turnată în Suedia, vor admira faimoasa orchestră a lui Kay Evans (...). În partea a II-a, turnată de noi, apar Mircea Șeptilici, comperul filmului, Titi Botez, Tantzi Mavrodin, Tantzi Oprescu și — pour la bonne bouche — Jean Ionescu și Sergiu Malagamba, care vor lansa compoziții inedite de Eugen Semo." Cam aceasta era atmosfera înaintea premierei din 25 decembrie 1944 (la cinema „Tivoli"). După premieră? În aprilie 1945, când se prefigura sfârșitul celui de al doilea război mondial, în „Cortina" se putea citi următorul comentariu... fără comentarii: „Revista «Tot adevărul», întreprinzând o anchetă cu titlul «Cum l-ați pedepsi pe Hitler», a acordat premiul I unui cititor care a dat următorul răspuns: să fie dus să vadă de trei ori filmul *Allo, București!*"

„O NOAPTE FURTUNOASĂ"

Caragiale era scenarist fără să-și dea seama — susține, pe bună dreptate regizorul Jean Georgescu —, deși pe timpul lui nu exista cinematograf. „El povestește întâmplări într-o piesă, care sunt frumoase, dar care mult mai bine s-ar vedea în film. El, înainte de toate, este scenarist, povestește vizual. El, la 1900, născocea scenarii, fără să știe că vreodată după schițele lui vor fi făcute filme." Acesta este, neîndoios, unul dintre motivele care l-au apropiat pe regizor de opera lui Caragiale și, în primul rând, la puțină vreme după întoarcerea sa din Franța, de comedia *O noapte furtunoasă*. Erau vremuri de restriște, neprielnice inițiativelor cinematografice, acelea din primii ani '40. După luni și luni de încordată așteptare — în care singurele rezultate cinematografice concrete, pentru regizor, au fost documentarul publicitar *Strângeți bani albi pentru zile negre*, o comandă a Casei de Economii și Consemnațiuni, și bobina *Neînțelegerea*, turnată pentru tânăra și foarte frumoasa Nadia Herescu — viitoarea interpretă felliniană din *La Dolce Vita*, Nadia Gray —, Jean Georgescu a reușit să descopere „oamenii care să-l înțeleagă și să-l ajute" de care vorbeau cronicarii timpului. Unul dintre aceștia a fost energicul director al Oficiului Național Cinematografic, doctorul Ion I. Cantacuzino care, la scurtă vreme după titularizarea acestui organism etatizat (1938), și-a propus demararea unei producții cinematografice de ficțiune, primul său proiect fiind ecranizarea celebrei comedii caragialiene *O noapte furtunoasă* (scrisese și un scenariu în acest sens). Jean Georgescu își va aduce întotdeauna aminte cu recunoștință de rolul esențial al lui Ion I. Cantacuzino în realizarea filmului: directorul O.N.C. i-a oferit fără ezitare regia proiectatei ecranizări, ba mai mult, lăsând la o parte orice veleități creatoare, a renunțat la propriul scenariu în favoarea celui scris de regizor (căruia i-a recunoscut cu onestitate superioritatea), ba chiar și-a asumat rolul dificil al „directorului de producție", entuziasmul său — „contagios", cum s-a spus — reușind să pună în mișcare rotițe nerodate ale unui mecanism cinematografic încă greoi. Munca la filmul *O noapte furtunoasă* a depășit, ca intensitate, ca durată, tot ceea ce se

făcuse până atunci în cinematografia națională. Operațiunile pregătitoare au durat aproape opt luni, din mai 1941 — când filmul a fost înscris în planul de lucru al O.N.C. — până la 12 ianuarie 1942, când s-a tras „primul tur de manivelă". În volumul său de amintiri, Ion I. Cantacuzino rememorează detaliat întregul proces pregătitor, despre care, nu o dată, oferă semnificative amănunte și regizorul Jean Georgescu: ca autor al schițelor de costume și decor a fost ales Aurel Jiquidi (al cărui album de ilustrații la *O noapte furtunoasă* răspundea aplicat intențiilor artistice ale realizatorilor), arhitectul Ștefan Norris (refugiat din Polonia în momentul invaziei hitleriste și devenit ulterior cetățean român) a împlinit cu succes dificila misiune de construire a exterioarelor... în studio (dictată de strictul camuflaj impus după declararea războiului), ca autor al imaginii a fost ales operatorul elvețian Gérard Perrin, a cărui angajare nu a fost scutită de peripeții. Iată cum povestește Ion I. Cantacuzino rezolvarea incidentului cu Ministerul de Finanțe, după ce — prin „tocmeli telegrafice" — Perrin își definitivase pretențiile (2000 de franci elvețieni pe lună): „Secretarul general respectiv mi-a obiectat că și el și ministrul au o leafă pe jumătate din cea pe care mi-o cere mie operatorul. La care i-am răspuns că avem un număr considerabil de miniștri și secretari generali, dar că nu posedăm nici un operator de studio, așa că e normal să-l plătim mai bine. Și am adăugat că sunt dispus să-l angajez ca operator pe ministrul său, dacă îmi garantează calitatea fotografiei filmului și să-l plătesc atât cât cere Perrin. Noroc că interlocutorul meu avea simțul umorului, așa că aceste argumente au reușit să-l convingă." Stabilirea distribuției a fost una dintre „ecuațiile cele mai complicate" ale perioadei de pregătire. Un referendum al revistei „Cortina" a testat preferințele spectatorilor privind interpreții principalelor roluri, rezultatul fiind următorul: V. Maximilian, Romald Bulfinsky (Jupân Dumitrache), Iordănescu-Bruno, G. Vasiliu-Birlic (Ipingescu), Aurel Munteanu, Niki Atanasiu (Chiriac), Radu Beligan, Ion Manu (Rică Venturiano), Eugenia Zaharia, Elvira Godeanu (Veta), Lulu Nicolau, Florica Demion (Zița). În trei dintre roluri, după cum se vede, părerile cititorilor au coincis cu părerile regizorului. Dar iată cum arăta, în amănunt, genericul filmului *O noapte furtunoasă*. Producția: O.N.C.; director de producție: Ion Cantacuzino; scenariul: Jean Georgescu, după comedia lui I.L. Caragiale; regia: Jean Georgescu; asistenți de regie: Ionel Iliescu, Virgil Stoenescu, Ion Marinescu, Petre Băleanu; imaginea: Gérard Perrin; asistenți imagine: Ion Cosma, C. Dembinschi, Șt. Dominikowski; decoruri: arh. Ștefan Norris; schițe: Aurel Jiquidi (decor, costume, afișe, grafică, program); muzica: Paul Constantinescu; sunet: ing. Anton Bielusici, Victor Cantuniari, George Mărăi; montaj: Yvonne Hérault, Lucia Anton; machiaj: soții Stuhr; asistenți machiaj: Aurelia Ionescu, A. Niculescu; coregrafia: Emil Bobescu; execuția costumelor: Suzana Vasilescu (femei), H. Raftopol (bărbați), Șt. Băsturescu (pălării); maestru lumini: Cornel Dumitrescu; secretar platou: Petrescu: administrator principal: Nello Bucevski, Octav Petrescu; etalonaj: Nicolae Barbelian; director platou: Ștefan Norris; distribuția: Al. Giugaru (Jupân Dumitrache), Iordănescu Bruno (Nae Ipingescu), George Demetru (Chiriac), Șt. Baroi (Spiridon), Radu Beligan (Rică Venturiano), Maria Maximilian (Veta), Florica Demion (Zița), G. Ciprian (Ghiță Țârcădău), Miluță Gheorghiu (cupletistul I.D. Ionescu), Doina Missir (cântăreața Fanelly), Lică Rădulescu (Dincă binagiul), Leontina Ioanid (Tușa), Elena Bulandra (mama lui Tache), Ion Stănescu (Tache pantofarul), Vasiliu Falti (un gardist), N. Teodoru (gornistul), Iancu Constantinescu (un bătrân copist), Jean Moscopol (un armean), Cornelia Teodosiu (o cochetă), Iuliana Syma (o doamnă geloasă), I. Marinescu (un domn cu cioc),

Gion (un spectator), Silvan (un spectator), Elisabeta Lazăr (o spectatoare), trio Polca — Sandu Fayer, Anny Pater, Maria Polivoi, duo Gigerl — George Podanic Pothoscki, Ștefan Vlasici, I. Perieteanu (șeful de post), N. Angelescu (prima sentinelă), C. Stroian (a doua sentinelă) etc. Probele propriu-zise de filmare cu actori au durat din iunie până în decembrie 1941 și au măsurat cam 1800 m de peliculă (lungimea unui film de metraj mediu), o „premieră" pentru acei ani. Actorii principalelor roluri jucau, la ora respectivă, pe diferite scene bucureștene: Al. Giugaru la Teatrul „Muncă și Lumină", Radu Beligan și Iordănescu Bruno la „Sărindar", G. Demetru la „Național", Florica Demion la „Alhambra" iar Maria Maximilian într-o trupă de cartier. Un elev de liceu (Ion Ștefan Baroi) a fost ales pentru rolul lui Spiridon, renunțându-se astfel la tradiția travestiului. Pentru distribuția „neteatrală", Jean Georgescu a avut soluții surprinzătoare, inventive: G. Ciprian, care tocmai interpretase, la Național, pe Richard al III-lea, dădea viață unui personaj abia menționat în piesă, Țârcădău, ieșeanul Miluță Gheorghiu se identifica, nostim, cu un cupletist din epocă, fratele lui Birlic, sculptorul Falti a fost adus în cadru pentru derutarea spectatorului (asemănarea fizică a acestuia cu celebrul actor fiind perfectă), un „microbist" al terenurilor de fotbal, Nae Teodoru, a fost cooptat în „garda civică", regizorul a recurs la vedete în vogă, dizeurul Jean Moscopol (un armean cu râșnița), o fostă glorie a operetei (Leontina Ioanid), un cunoscut actor de revistă (Lică Rădulescu).

După cum subliniază Olteea Vasilescu — în cartea sa monografică intitulată, ca și filmul de montaj al regizorului, „Lanterna cu amintiri" —, lui Jean Georgescu îi revine meritul esențial (și, din păcate, prea puțin recunoscut), de a fi operat o fundamentală schimbare de optică, atât în tradiția interpretării popularelor personaje, interpretare orientată anterior pe făgașul șarjei și al caricaturii, cât și în cea a configurării epocii și mediului ambiant. Un interviu acordat de regizor în perioada filmărilor (publicat sub titlul *Caragiale pe ecran* în „Rapid" din 8 aprilie 1942) vorbește explicit despre „novatorismul" concepției regizorale, despre viziunea modernă privitoare la eroii lui Caragiale, care „trăiesc printr-o umanitate și printr-un comic ce depășesc întâmplătoarea lor mască." Deloc... întâmplător, critici literari ca E. Lovinescu, G. Ibrăileanu vorbeau despre istoricitatea dramaturgiei caragialiene și, în speță, a comediei *O noapte furtunoasă:* piesa de debut a marelui scriitor era solid ancorată în epocă, avea legătură de fond cu actualitatea celei de a opta decade a veacului XIX. Regizorul Jean Georgescu și-a axat demersul cinematografic tocmai pe această relație strânsă dintre text și context, dintre piesa lui I.L. Caragiale și lumea reală a sfârșitului de veac bucureștean, cu tarele dar și cu farmecul ei. Pe regizor l-a preocupat în mod special înfățișarea pe ecran a unei „felii de viață", edificatoare atât din punct de vedere artistic cât și din punct de vedere documentar. Din volumul citat al Olteei Vasilescu extrag și această descriere plastică a mediului ambiant în care se petrece acțiunea: „Mahalaua Dealului Spirii ni se înfățișează precum un sat ceva mai răsărit, cu case îngropate în verdeață, cu lavițe-n poartă, cu zarzavaturi cultivate-n fundul faimosului maidan al lui Bursuc și cu cocoși cântând triumfători în zorii zilei. Vestigii ale ruralului se ivesc de pretutindeni (o întreagă faună alcătuită din cai, câini, găini, rațe își făceau simțită prezența, performanță cu totul meritorie, dată fiind vitregia știută a condițiilor de turnare), ajungând să covârșească însemnele urbanului. Numai interiorul locuinței lui Jupân Dumitrache și Grădina «Iunion» constituie ambianțe orășenești certe. Îmbrăcate elegant, după o modă pariziană decalată voit cu doi ani, personajele (și îndeosebi Veta, Zița și Rică) se mișcă dezinvolt, într-un cadru scenografic de o elaborată eterogenitate."

Filmul lui Jean Georgescu părăsește cei trei pereți ai scenei, ai „odăii de mahala cu mobile de lemn și paie"; personajele evadează în spațiu. Inițial, regizorul Jean Georgescu convenise cu arhitectul Ștefan Norris construirea unui vast decor exterior, cuprinzând întreg cartierul din Dealul Spirii, unde se afla casa lui Jupân Dumitrache. Puteau fi reconstituite, astfel, cu o mare libertate de mișcare a aparatului, toate peripețiile urmăririi de către Rică Venturiano a lui Jupân Dumitrache, a Ziței și Vetei, „tăiatul drumului" de către câinii maiorului, încercările lui Chiriac și ale lui Dumitrache de a-l „prinde la mijloc pe bagabont", pânda lui Rică după Zița, urmărirea pe schele etc. etc. Din motivele arătate (vremea de război), această machetă — rămasă azi „piesă de muzeu" — nu s-a utilizat. Tentativa prinderii lui Rică Venturiano a rămas, ca-n piesă, povestită, apariția câinilor s-a redus la planul static al unui cățel, urmărirea pe schele s-a realizat prin planuri fragmentate, cu un filtru puternic s-au filmat, ziua, secvențe nocturne (în fața vechii porți a Arsenalului Armatei), o pândă a lui Rică a fost turnată pe un maidan de pe Calea Văcărești, în rest, toate celelalte scene de exterior (inclusiv „rondul" lui Jupân Dumitrache) au fost realizate în studioul de 18/11 metri care a găzduit „exterioarele". Curtea casei lui Jupân Dumitrache, cu depozitul de lemne al „chiristigeriei", fațada casei — cu gardul pe care Dincă, binagiul, așează greșit numărul 9, provocând clasica încurcătură —, fațada tribunalului, de unde iese familia Țârcădău după divorțul Ziței, schelele cu butoiul de var, chiar și grădina „Union", toate, au fost filmate în studio, printr-un adevărat „tur de forță". Cu toate acestea, *Noaptea furtunoasă,* s-a spus, respiră „aerul pur al marilor spații". Cum avea să scrie, peste ani, Valentin Silvestru (în „Elemente de caragialeologie", pag. 222), noaptea caragialiană devine pe ecran cu adevărat „neliniștită, tumultoasă, bântuită de spaime reci și vedenii hazlii, un teritoriu al așteptării anxioase și al mistificării enorme." Umbre amenințătoare însoțesc permanent aparițiile „studintelui în drept", fie când compune ilustra sa scrisoare de amor cu „angel radios", fie când se strecoară în dormitorul Vetei, fie când traversează maidanul, fie când se avântă nesăbuit pe schele. Atmosfera filmului, cu peceți inconfundabile, poartă marca stilistică a unei puternice personalități regizorale.

Ecranizată, piesa dobândește nu numai dimensiuni spațiale ci se dilată și în timp, acțiunea extinzându-se pe parcursul a trei zile și trei nopți, intervalul necesar pentru ca personajele comediei și qui-pro-quo-urile intrigii să fie valorificate cu eficiență estetică. Personajele lui Caragiale își păstrează nealterată, ba chiar potențată (prin detalii vizuale), savoarea originară. Jupân Dumitrache, negustor cu stare și căpitan în „garda civică", e om „cu ambiț" și ține morțiș la „onoarea sa de familist", fără să-și dea seama că Veta, „rușinoasă" cum o știe, e iubita omului său de încredere, gelosul și impulsivul tejghetar Chiriac. Amicul politic al seninului și încrezătorului încornorat este ipistatul Ipingescu, care are un stil foarte original de lectură a ziarului său preferat, „Vocea Patriotului Naționale", unde combate junele studinte în drept, arhivar și publicist Rică Venturiano. Și așa mai departe: personajele caragialiene sunt la locul lor, fiecare în parte și toate la un loc. Filmul recurge la o nouă ordonare a evenimentelor narate, determinată de viziunea cinematografică. În prezentarea din broșura lansată la premieră— semnată de Ion Cantacuzino — se specifică faptul că regizorul avea de rezolvat două probleme principale: prima (care se pune în general la adaptarea pentru ecran a unor piese de teatru), determinată de diferența organică a genurilor, teatrul fiind eminamente discursiv, bazat pe valoarea dialogului și pe convergența acțiunilor în spațiul restrâns al scenei, cinematograful — dimpotrivă, bazându-se pe valoarea imaginii, pe dinamismul acțiunii și pe valoarea simultană a tuturor

posibilităților unei răspândiri în spațiu și timp; cea de a doua problemă, particulară operei lui Caragiale, e născută din faptul că dialogul său, atât de pregnant și de caracteristic, a pătruns adânc în conștiința publicului, căpătând „rost de caracterizare a unor psihologii și valoare de proverb". De aici, firește, dificultăți specifice pentru libera adaptare pe ecran, dificultăți care și-au găsit soluționarea (uneori datorită binevoitorului concurs al însuși textului originar). În respectivul comentariu, directorul de producție găsește, de fapt, „cheia" concepției regizorale: „De fapt, cine recitește textul comediei din acest punct de vedere își dă seama că esențialul nu e pe scenă, ci în culise. Ecoul întâmplărilor celor mai importante apare doar în povestirile personajelor. Astfel divorțul Ziței, care e punctul de plecare al întregii acțiuni, astfel toate întâmplările de la „Union", astfel urmărirea lui Dumitrache și a celor două cucoane de către Rică, astfel, în sfârșit, cunoștința dintre Rică și Ipingescu care permite soluția din final, fără a mai vorbi de toate peripețiile urmăririi pe schele. Din punct de vedere teatral, acest exces de povestire e o greșeală, pe care arta dialogurilor lui Caragiale știe s-o acopere. Din punct de vedere al adaptării cinematografice, acesta a îngăduit scenaristului să ne arate tot ceea ce scena reducea la un «să vezi cum a fost...», să evadeze dintre cei patru pereți ai camerei conjugale și să dea acțiunii un început, o gradație și un final, presărate cu nenumărate episoade în care nu se mai oglindește numai o mică furtună de o noapte în casa lui Jupân Dumitrache, ci o «întâmplare bucureșteană» de acum 70 de ani. Cât privește problema transpunerii dificile a dialogului lui Caragiale pe ecran, ea constituie unul din elementele care, din punct de vedere pur artistic, prezintă în acest film cel mai mare interes. Căci nici un cuvânt din tot dialogul filmului nu este străin lui Caragiale. Atunci când el nu e din *Noaptea furtunoasă,* este luat din gura altui erou al aceluiași autor. După cum nimic din ceea ce este esențial — și trecut în conștiința noastră, a tuturor — din textul comediei, nu a fost omis, ci cel mult așezat în altă ordine, conformă cu gradația logică a acțiunii. Oricât a fost de grea încercarea, ne-am impus această obligație, pentru ca astfel nimeni să nu poată spune că a fost trădat spiritul lui Caragiale prin colaborarea impură a unui text străin." Peste ani, în revista „Cinema", nr. 9/1985, Iulian Mihu va scrie: „*O noapte furtunoasă* atinge un maxim de rigurozitate (...). E cel mai strălucit exemplu de liberă și fidelă în același timp adaptare a unui text clasic. Jocul actorilor perfect condus, povestirea limpede, prin cadre ingenios construite și însăilate rece, lucid și în același timp degajând o înșelătoare senzație de improvizație ca la mulți alți mari artiști, *O noapte furtunoasă* nu are doar meritul de a fi cea mai perfectă transpunere după Caragiale, ci este sigur ecranizarea cea mai desăvârșită făcută până azi în cinematografia noastră."

Prevăzute a dura 35 de zile, filmările au fost realizate pe parcursul a 81 de zile (turnare efectivă), la care s-au adăugat repetatele întreruperi ale perioadei de filmare. Prima perioadă de filmare a durat de la 12 ianuarie la 19 martie 1942. Întrerupte din pricina plecării într-un turneu teatral a lui Al. Giugaru, filmările au fost reluate după mai bine de două luni, la 26 mai. Au urmat alte pauze, în iunie (din pricina defectării aparatului de luat vederi), în iulie (când a sosit la București echipa italiană a filmului *Odessa în flăcări* și, conform contractului de colaborare, i s-a acordat asistență tehnică); reluate la începutul lunii august, luările de vederi au fost terminate la 29 august 1942, când s-a tras „ultimul tur de manivelă". Filmul a fost încheiat la sfârșitul lunii ianuarie 1943, dar premiera sa de gală, la cinematograful „Aro", proaspăt renovat, a avut loc la 22 martie 1943. În același program a fost prezentat și documentarul lui Ion Cantacuzino *Castelul Peleș.*

Spectacolul de gală a avut o notă preponderent mondenă, în rândul publicului s-au aflat câteva persoane oficiale (profesorul Al. Marcu, subsecretar la Propagandă, prefectul poliției Capitalei etc.) și — cum scriau ziarele — „destulă lume bună". La sfârșitul spectacolului a rulat un reportaj al premierei (cu sosirea invitaților, aspecte din sală surprinse înainte de începerea proiecției), reportaj developat și copiat la Mogoșoaia de către tehnicienii Oficiului Național Cinematografic și aduse la „Aro" în răstimp de o oră și jumătate: publicul din sală se regăsea pe ecran. O noutate în materie de publicitate au constituit-o reclamele tipărite: trei afișe color (făcute după schițele lui Aurel Jiquidi), o substanțială broșură (conținând prezentarea filmului, date de producție, date filmografice, impecabile fotografii) și... un ziar, nu unul oarecare, ci chiar „Vocea Patriotului Naționale". Spre surprinderea publicului, ziarul citit cu evlavie de Ipingescu se afla în mâinile tuturor și avea un articol de fond semnat tocmai de R. Vent.! După august '44, filmul a fost, de două ori, respins de cenzură (a doua oară în iunie 1945). Nu a fost reluat pe ecrane decât în 1952 — cu prilejul sărbătoririi centenarului I.L. Caragiale —, dar lăudabila inițiativă s-a soldat și cu ireversibile pierderi de peliculă: din exces de zel și dintr-o falsă pudoare s-au tăiat din film (direct din negativ!) câteva secvențe — Zița, într-un cochet jupon, povestind Tușei cum a petrecut la „Iunion", Veta, după împăcarea cu Chiriac etc. —, iar din generic au fost eliminate (nu cadrau cu epoca!) numele colaboratorilor străini — operatorul și monteurul — precum și numele directorului de producție. Comentariile mi se par de prisos.

Deși au trecut atâția ani și atâtea decenii de la premieră (sau... tocmai de aceea!), *Noaptea furtunoasă* rămâne, nedetronată, în fruntea ecranizărilor caragialiene, așa cum piesa fusese un „deschizător de drum" în materie de reprezentații prilejuite de opera ilustrului dramaturg. Apariția unui film ca acesta, cu însușiri de specificitate ieșite din comun, a fost destul de palid receptată, însă, de recenzenții vremii. Într-un anume fel, s-a repetat istoria începuturilor scenice ale piesei *O noapte furtunoasă*. Premiera absolută (18 ianuarie 1879) înregistrase, e drept, un succes de public evident, dar, după două reprezentații, spectacolul a fost retras de pe afișele „Naționalului" bucureștean: intransigența tânărului dramaturg lezase spiritele mic-burgheze, deranjate în special de atacurile deschise împotriva unei „brave instituții" cum era „garda civică". Filmul lui Jean Georgescu, cu patină de epocă (totul este „de atunci" și „de acolo" în evocarea cinematografică), este lipsit de duritați, de vitriolul unor montări scenice mai recente. Dar nu este deloc îngăduitor cu „persoanele" vizate de dramaturg, „arma" regizorului fiind alta, o constantă și subtilă detașare ironică, care nu iartă credulitatea Jupânului Dumitrache, autoritatea obtuză a lui Chiriac, fanfaronada politicianistă a lui Rică Venturiano, patima lacrimogenă a Vetei, superficialitatea Ziței — adică fundamentele caracterologice ale „grupului de familie în interior" desenat de dramaturg. Din acest unghi de vedere, filmul a deranjat mai puțin decât piesa. Dar cronicile au fost „cuminți", departe de importanța evenimentului cultural trăit, chiar atunci când au fost laudative. „În cadrul comemorării a 30 de ani de la moartea lui Caragiale, regizorul Jean Georgescu a reușit să realizeze o producție românească, producție de care nu putem fi decât mândri" scria Corilin în „Cortina" (27 martie 1943). Calități ale filmului sunt menționate în diferite alte cronici (Sorin Carnabel în „Timpul", Petre Drăgoescu în „Ramuri", Coca Farago în „Universul literar", Mircea Șeptilici în „Bis", Ion Biberi în „Kalende"). Iată, de pildă, câteva fragmente din eseul (laudativ și critic totodată) semnat de Mircea Șeptilici sub titlul „*O noapte furtunoasă* — un fel de

cronică pe marginea filmului" („Bis", 14 aprilie 1943): „Peste urbea lui Bucur, peste oameni, fapte și evenimente trec ani, mulți și grei, se schimbă fața lucrurilor și se întorc pe dos idei, sentimente și atitudini, și cinematograful românesc continuă — totuși — să fie un act de nebunie, o aventură, o glumă în cel mai bun caz, o experiență. Personal m-am întrebat întotdeauna de ce toate filmele românești poartă mereu același titlu: «primul film românesc». Au dreptate însă producătorii să-și intituleze astfel munca, pentru că de fiecare dată, cu fiecare film nou, lucrurile încep «de la început». Peste tot — aiurea — oamenii s-au convins de marele, imensul aport artistic și comercial al acestei unelte moderne care este cinematograful; la noi — însă — lucrul este privit cu neîncredere și turnarea unui film înseamnă — încă — operă de pionierat și de curaj. Mărturisesc că mă apucă groaza când mă gândesc de câte încăpățânări și îndărătnicii s-au lovit și de câte argumentări și petiții au avut nevoie cei doi realizatori ai producției: Ion Cantacuzino, directorul de producție și Jean Georgescu, scenaristul și regizorul filmului (...). «Directorul de producție» de astăzi are dreptul să zâmbească mulțumit amintirii studentului de altă dată care trăgea chiulul — din când în când — medicinei și literaturii, pentru a se ascunde în întunericul cinematografului, care-i dă astăzi lumină. Lângă puterea organizatoare a d-lui I. Cantacuzino, s-a sudat perfect altă mare pasiune de cinematograf: aceea a regizorului Jean Georgescu, care după o îndelungată practică făcută în Franța, n-a făcut altceva și n-a gândit, n-a trăit, n-a vorbit și n-a... mâncat, ani și ani de zile, decât cinematograf. Realizarea de astăzi ilustrează perfect toată pasiunea care a fost pusă în slujba ei." Am ales aceste fragmente din două motive: întâi, pentru că discuția depășește cadrul filmului și abordează probleme de ordin general ale producției naționale (și privitoare la principalii realizatori); în al doilea rând pentru că aceeași publicație, doi ani mai târziu, își va schimba total atitudinea față de regizorul Jean Georgescu, găzduind în paginile sale câteva articole calomniatoare la adresa acestuia. Unul dintre denigratorii lui Jean Georgescu a fost chiar regizorul Jean Mihail, contaminat în „era nouă începută" de morbul invidiei proletare. În articolul „Da, adevărat gropar!" („Bis", 1 iulie 1945), Jean Mihail scria: „Regimul legionaro-antonescian venise cu întreg cortegiul său de ură de rasă, prigoană și belșug pentru cei ce-l adulau (...). Datorită numai acestor împrejurări a putut ajunge omul nostru la realizarea uneia din operele lui Caragiale, pentru care s-au cheltuit bani grei pe vremea ceia, s-a consumat o căruță de peliculă și s-a lucrat aproape un an, toată lumea fiind obligată să suporte năbădăile unui personagiu care niciodată nu știa ce vrea." Rușinoase mi se par și atacurile lansate, peste ani, de regizorul Sică Alexandrescu (într-o cronică la filmul... *Afacerea Protar* de Haralambie Boroș din revista „Film, nr. 4/1956); este vorba de grave acuzații, în cheie ideologică, aduse filmului *O noapte furtunoasă:* „Un film care a redus opera lui Caragiale la un vodevil plin de întâmplări nesemnificative... Se răstoarnă... raporturile vinovate care au stat la baza regimului trecut: forța executivă în slujba exploatatorului... La o analiză mai atentă se va vedea că în film n-a mai rămas nimic din satira lui Caragiale." Altădată, într-un interviu acordat revistei „Contemporanul", Sică Alexandrescu ridica o problemă „de principiu": „Să adaugi la Caragiale e ca și cum ai turna într-o damigeană de Cotnar o singură picătură de gaz... În sprijinul acestei idei vin filmele după Caragiale — toate nereușite... Opera lui Caragiale nu se pretează la haina cinematografică." Regizorul Jean Georgescu avea să răspundă la acuzațiile aduse, într-un comentariu intitulat „Oricât", pe care nu-l va încredința, însă, tiparului la vremea respectivă. Textul a apărut în volumul postum „Jean Georgescu — Texte de supraviețuire"

(antologat de Viorel Domenico). Preiau un fragment din răspunsul regizorului Jean Georgescu adresat regizorului Sică Alexandrescu: „Carevasăzică, de aproape cincisprezece ani, acest film *O noapte furtunoasă* îi stoarce venin tovarășului... Am prilejul acum, și-a zis, am să mă iau de el. Adică de subsemnatul. Am să-l ating la «politic» — ca să merg la sigur. N-ați făcut nimic cu asta, onorabile critic: cititorul a zâmbit... atâta tot. Nu puteți să dărâmați după bunul dv. plac tot ce nu vă convine. Filmul *O noapte furtunoasă* rămâne o operă de artă, cu sau fără agrementul dv. Iar în ce privește conținutul politic mi-e teamă că sunteți eronat sau faceți demagogie. Aflați că acest film, înainte de a intra din nou în circulație, a fost vizionat de tovarăși cu o concepție politică mult prea ridicată, ca să mai fie utilă intervenția dv. (Oricât!)". Pentru a nu rămâne cu un gust amar după nefericitele mobiluri ale acestei polemici, iată și un fragment elocvent din cea mai pertinentă (mai serioasă și mai intelectuală) cronică la *O noapte furtunoasă,* scrisă de Ion Biberi în „Kalende" (august/septembrie 1943): „Socotesc o datorie de cărturar să scriu despre acest film și să-l așez printre marile reușite artistice (...). Bănuim greutățile întâmpinate de toți cei ce au lucrat la înfăptuirea filmului și îndeosebi de I. Georgescu, un regizor care se impune prin bogăția și ingeniozitatea resurselor. Dar toate aceste dificultăți au fost învinse. Filmul se prezintă rotund, sugestiv. Am fost cu deosebire impresionat de ritmul acestei desfășurări, de cadența și succesiunea scenelor. Dl. Georgescu știe să «povestească». Nu este însă o desfășurare rectilinie, rapidă, nervoasă: filmul comportă momente culminante, încetiniri, pauze, divertismente, accelerări bruște; gradația nu e treptată, ci orchestrată savant, cu variații de ritm, pregătite printr-o decupare dintre cele mai abile. Dar cum am putea trece peste viziunea de ansamblu a filmului, peste precizia detaliului, adevărul costumelor sau puterea sugestivă a atmosferei? Reprezentația teatrală de la teatrul de vară «Union» este o realitate artistică de un humor și de un relief cu totul remarcabile. Am avut mereu impresia unei îmbinări a fanteziei creatoare cu grija pentru adevăr și detaliu. Regizorul nu s-a bizuit pe mulțimea ideilor și bogăția invenției (...). El îmbină fericit îndrăzneala imaginației și supunerea la obiect, viziunea generală a cadrului și luarea aminte pentru accesoriu, grija pentru amănuntele semnificative, din a căror acumulare se desprinde exactitudinea descripției și iradierea directă a vieții. *O noapte furtunoasă* e o bucată bogată în prelungiri, cu o structură polifonică, dozând șarja, poezia și umorul, precizia documentară cu fantezia, spiritul lui Caragiale gândit și exprimat de o conștiință artistică actuală: totul înfățișează un crâmpei de viață, de adevăr omenesc."

Pentru Jean Georgescu, Caragiale va rămâne un „orizont" permanent. „Regret că n-am făcut o «integrală Caragiale» — scria, peste ani, regizorul. Mai ales că aveam cu cine. O generație nemaipomenită de actori". Revin la punctul de plecare al acestui capitol: Jean Georgescu a simțit, în Caragiale, scenaristul. De aceea, un film precum *O noapte furtunoasă* pune mare preț pe micile povestiri din „culisele" piesei. Condițiile în care filmul a fost lucrat nu i-au permis regizorului să-și materializeze toate intențiile artistice. Războiul, pe de o parte, cu rigorile lui, stadiul tehnic al cinematografiei naționale, pe de altă parte, au redus simțitor „zborul" imaginativ al cineastului. „Cel mai mult regret — spunea o dată regizorul — că n-am reușit să fac o scenă cu Zița venind acasă în tramcar. Cum s-o fac în condițiile drastice ale camuflajului? N-am avut parte niciodată să filmez un tramvai cu cai, deși am vrut, dădea multă «culoare» de epocă." Sunt foarte de înțeles regretele cineastului: el a renunțat la secvențe dragi care, neîndoielnic, ar fi conferit un plus de savoare narațiunii. Cu toate renunțările, cu toate reticențele criticii, *O noapte fur-*

tunoasă a fost, și va continua să fie, un „stâlp de boltă" al cinematografului românesc, cel mai important eveniment cinematografic al perioadei noastre de referință. Chiar dacă, pentru unii, faptul n-a fost evident la data premierei, timpul a așezat lucrurile în matca lor firească, a șlefuit cristalul, încredințându-l ca atare posterității.

TRANZIȚIA POSTBELICĂ

După cei „trei ani fatidici" de la filmul precedent, Jean Georgescu își întâmpină spectatorii cu o nouă comedie cinematografică, *Visul unei nopți de iarnă* (după piesa cu titlu omonim a lui Tudor Mușatescu), a cărei permieră a avut loc în primăvara lui 1946. Să vezi și să nu crezi ce scrie Jean Mihail (în „Filmul românesc de altădată", pag. 228): „Jean Georgescu dovedise, și în această comedie modernă, aceeași capacitate de a crea o atmosferă autentică și de a caracteriza tipuri vii, ca și în comedia clasică *O noapte furtunoasă*. O deosebită siguranță în convergența efectelor, o dozare echilibrată a scenelor comice și a celor lirice, un montaj alert, dădeau filmului un ritm susținut și făceau din el o realizare foarte armonioasă, plină de poezie. În genuri deosebite, Jean Georgescu izbutise cu aceste filme două reușite deopotrivă de valoroase." De necrezut, dar adevărat! Cu nici un an înainte, violenta campanie de presă orchestrată de periodicul cultural „Bis" îl numea pe Jean Georgescu „un gropar al filmului românesc" care „blochează" studioul O.N.C. cu o peliculă ce „nu se mai termină", atribuindu-i regizorului tot felul de păcate, imaginabile și neimaginabile. De-ale vieții valuri! Efectiv, *Visul unei nopți de iarnă* a avut o poveste foarte zbuciumată, evocată chiar de regizor (în „Spovedania unui regizor", „Cinema", 16 martie 1946): „Am avut cu acest film atâtea greutăți, încât astăzi când e gata sunt confuz. Am fost întrerupt puțin după începere, de bombardamente aeriene. Fuga, evacuează pelicula, costumele etc. Am reînceput peste un an. Din peliculă o parte s-a pierdut, alta s-a alterat. Multe din costume s-au pierdut, de asemenea. Caută și fă altele la fel. Actorii s-au schimbat oarecum la figură și la înfățișare, eu am uitat șirul subiectului și am pierdut linia conducătoare, tonalitatea vorbei etc. Multe, multe și nenumărate au fost greutățile acestui film. Îndrăznesc să afirm că noi suntem niște eroi și nici un regizor sau actor străin n-ar fi putut face în condițiile acestea un film. Se vede treaba că e ceva de capul nostru, dacă totuși l-am dus la bun sfârșit."

„Societatea Cinematografică Româno-Italiană" (Cineromit) se înființase în ianuarie 1943. Cum am amintit, Ion Cantacuzino relatează amănunțit, în volumul său de memorii „Întâlniri cu cinematograful", „lunga poveste a întemeierii" acestei societăți mixte. Scopurile societății vizau turnarea unor filme românești în coparticipare cu case producătoare străine, precum și construirea cu capital mixt a unor studiouri și săli de cinema. Evenimentele social-politice și cursul războiului aveau să perturbe însă, proiectele preliminare ale societății, singurele înfăptuiri concrete rămânând filmul pierdut al lui Ion Sava *Escadrila albă* (despre care am vorbit altundeva) și *Visul unei nopți de iarnă* de Jean Georgescu (ecranizarea unei piese de Tudor Mușatescu). Tocmai când acest din urmă film intrase în pregătiri (în octombrie 1943), hitleriștii au ocupat nordul Italiei, eveniment care a dus la ruperea legăturilor cu Roma; „Cineromit"-ul, în aceste condiții, a fost nevoit să renunțe

la echipamentul cinematografic preconizat; micul studio al O.N.C., care găzduise chiristigeria lui Jupân Dumitrache, revine în actualitate. Început la 14 februarie 1944, filmul va fi din nou întrerupt, după nici două luni, când bombardamentele neașteptate ale aviației anglo-americane, din 4 aprilie, au dezorganizat complet viața Capitalei. După evacuare, după armistițiul din august '44, a început, practic, o perioadă teribil de incertă (cum sunt toate „tranzițiile"), nu numai pentru cinematografie ci pentru toate sferele vieții social-politice și culturale. Abia către sfârșitul primăverii lui 1945 (grație unui credit obținut cu greu), *Visul unei nopți de iarnă* s-a urnit din nou. Melodramă sentimentală, nu lipsită de umor și lirism, filmul — a cărui turnare s-a încheiat prin septembrie — derulează povestea unei vânzătoare dintr-un magazin de bijuterii, îndrăgostită în taină de un scriitor în vogă, cu care are șansa să se întâlnească și apoi să se căsătorească (după spulberarea unor *mal-entendu*-uri). Scenariul — scris de Jean Georgescu — preia tonul „mușatismelor" din piesa omonimă (creată pe scenă de George Vraca și Leny Caler), încercând totodată o „cinematografizare" a intrigii, în special prin diversificarea locurilor „de joc" — limitate în piesă la două interioare —, filmul pătrunzând în magazinul de bijuterii „Mon bijou", flanând pe străduța din fața lui, ajungând într-un cabaret în care se serbează Revelionul. La baza distribuției au stat absolvente ale școlii de cinematografie condusă de Jean Georgescu și D.I. Suchianu, printre care și interpreta principalului rol feminin, Ana Colda (Maria). Alături de ea, în distribuție, Maria Filotti (Natalia, mama ei), Mișu Fotino (Gogu, tatăl ei), G. Demetru (scriitorul Alex. Manea), Radu Beligan (Milică Dumitrescu), Sanda Simona (Elvira), Doina Florentina (Tanța, sora Mariei), N. Motoc (Bébé Cristian), Dem. Psata (patronul magazinului „Mon bijou"), Vasiliu-Falti (un sergent de stradă), Gogu Niculescu (un comisar de poliție), Gherase Dendrino (Manole, feciorul scriitorului), Carmen Emel, Puica Grădinaru, Rodica Teodorescu (vânzătoare la „Mon bijou"), Adina Pănoiu (o invitată la Revelion). Regizorul a recurs și la colaboratorii din filmul anterior: operatorul Gérard Perrin, asistentul de imagine Ion Cosma, scenograful Ștefan Norris, inginerii de sunet Anton Bielusici, Victor Cantuniari, George Mărăi, monteuza Lucia Anton (ghidată de regizor), directorul de producție Ion Cantacuzino, asistentul de regie Ion Marinescu; doar compozitorul a fost altul: Nicolae Kirculescu. Premiera, cum spuneam, a avut loc în primăvara lui 1946, în 2 martie, la cinematograful „Excelsior" — renovat, după avariile grave suferite în timpul bombardamentelor germane din 24–26 august 1944 —, și, simultan, la „Luxor". Critica, favorabilă în ansamblu, a fost, totuși, „împărțită": Lazăr Cassvan a vorbit despre o „realizare remarcabilă ca tehnică — evident pentru posibilitățile noastre — și meritorie ca valoare artistică", despre „mai mult decât un pas înainte pe tărâmul filmului românesc" („Cinema", 16-31 martie 1946); Virgil Stoenescu — exprimându-și rezerve serioase — pleacă de la premisa că „e păcat de banii și de nervii noștri, când rezultatele sunt mediocre" („Cortina", 8 martie 1946); Robert Moisescu (în săptămânalul „Bis", care... încetează campania împotriva regizorului) trage o concluzie împăciuitoristă: „Cu subtitluri și cu actori străini desigur că *Visul unei nopți de iarnă* ar fi fost un film de serie mediocru. Dar fiindcă este un film românesc, cu actori și tehnicieni indigeni și comparându-l cu producțiile din trecut, putem afirma că *Visul unei nopți de iarnă* e cea mai onorabilă încercare din câte s-au făcut la noi" (10 martie 1946). Încă o dată, iată, obsesia „primului film românesc", despre care vorbea la un moment dat și Mircea Șeptilici, despre care am văzut că s-a vorbit la fiecare „nou început" (și au fost atâtea!) al cinematografiei naționale. Filmul românesc, oricum, în acei ani de tranziție

— încă nu se știa prea bine spre ce, dar a fost mult mai rău după ce s-a știut! —, încheia o etapă. Se poate considera că *Visul unei nopți de iarnă*, ultimul film turnat de Jean Georgescu în „epoca veche", a fost, din punct de vedere profesional, un film reprezentativ pentru posibilitățile reale ale filmului românesc (și ale celui mai temeinic regizor de care dispunea ecranul național la mijlocul deceniului al cincilea): dintr-o comedie sentimentală, „de cameră" și, ca factură — cum s-a zis —, „mitteleuropeană", regizorul a făcut un film atașant, plăcut, aerisit, alert. Celelalte tentative cinematografice din epocă au fost mult mai indecise din punct de vedere artistic.

Două filme l-au preocupat — în prima jumătate a deceniului al cincilea — și pe Marin Iorda. Încă din 1941, la propunerea operatorului Eftimie Vasilescu și a fotografului ploiștean — devenit producător — Constantin Boboc, Marin Iorda încearcă să realizeze un film de aventuri (al cărui scenariu, se pare, a fost scris într-o noapte de Victor Ion Popa): *Focuri sub zăpadă*. Se păstrează și azi, la Arhiva Națională de Filme, o copie de lucru a peliculei — 10 acte —, dar filmul, în care apăreau Romald Bulfinschi, Irina Răchițeanu, Constantin Bărbulescu, Cezar Rovințescu, Gheorghe Damian, Lică Rădulescu, Ștefan Iordănescu, Valentin Gustav, Dan Demetrescu, Aurel Rogalski, Călin Botnărescu, Victor Antonescu, a rămas în istoria proiectelor nefinalizate din cinematografia noastră. Nici cea de a doua tentativă — pornită la îndemnurile aceluiași producător, Constantin Boboc (sprijinit de operatorul Eftimie Vasilescu) — n-a fost mai norocoasă. Scenariul pornea de la piesa „Ocheșel și Bălăior" (o dramatizare a povestirii „Drumurile vieții" din volumul „Poveștile unchiului meu" de Marin Iorda) și aparținea regizorului. Marin Iorda a început turnarea în vara anului 1945, a filmat câteva săptămâni în Grădina Botanică, Parcul Libertății, Grădina Cișmigiu, Parcul Ioanid, Grădina Icoanei, Parcul Herăstrău, Pădurea Băneasa, Pădurea Andronache, satul Pantelimon, satul Afumați, dar — ajuns în faza de sonorizare — filmul a fost abandonat (din pricina unui conflict financiar intervenit între cei doi promotori ai filmului, Constantin Bondoc și Eftimie Vasilescu). Apăreau, în acest basm cinematografic despre care aflăm amănunte într-o dactilogramă a autorului aflată la A.N.F. („Câte ceva despre activitatea mea cinematografică", 1966) — Tony Zaharian (Ocheșel și Bălăior adolescenți), Ioan Posea (bunicul), Mircea Lupu (Ocheșel copil), Samy Wassman (Bălăior copil), Gheorghe Gâmă (primul pitic), I. Păsculescu (al doilea pitic), Petre Gheorghe (al treilea pitic), D. Dragnea (Baba Cloanța), Mihai Popescu (Busuioc), Băsceanu (Pătlăgică), Covaliu (un sfetnic), Arpad (alt sfetnic), Dody Caian (Zâna) ș.a.

Printre filmele... terminate ale „tranziției postbelice" s-a numărat *Furtul de la Arizona* de Mircea Botez (care este și co-scenarist, împreună cu Jean Georgescu). Filmul — care a avut premiera la cinematograful „Scala" în 10 august 1946 — nu s-a păstrat, dar, dintr-o revistă a epocii („Spectator", 16 septembrie 1945) aflăm că este vorba despre o intrigă cu qui-pro-quo-uri, bazată pe confuzia dintre un spărgător de clasă internațională („*a la manière d'Arsène Lupin*") și un avocat onest și naiv, acțiunea petrecându-se în lumea localurilor de noapte (un titlu „de lucru" al peliculei fiind chiar *O seară la cabaret*). Practic, era vorba despre o farsă polițisto-muzicală, dezlegarea misterelor revenindu-i detectivului Cenușe și asistentului său Ianot. Jucau în film Al Giovanni (detectivul Cenușe), Costin Dodu (avocatul și spărgătorul), Zephy Alșec (agentul Ianot), Grazziela Rădulescu, Letiția Laurența, Virginia Weber, Liliana Blaga, Ovid Teodorescu. Numerele de cabaret ale acestei producții „Balkan-Film" București s-au filmat la Budapesta.

Lansat cu sloganuri publicitare sonore (de tipul „un film românesc cu 1001 de surprize!"), *Furtul de la Arizona* n-a lăsat decât urme slabe, nedozabile, în presa vremii. Din același an datează scurtmetrajul *Floarea reginei* de Paul Călinescu, prezentat la Festivalul de la Cannes, împreună cu documentarul lui Jean Mihail *Rapsodie rustică*. Ziarele vremii acordă atenție îndeosebi acestui din urmă film, neglijând pelicula lui Paul Călinescu pe care — greșit — o încadrează în genul documentar. Este vorba, totuși, de o ficțiune, prin care autorul transpune în imagini legenda florii de colț. Un voinic se îndrăgostește de Alba, fata cea frumoasă a Babei Cloanța, și o răpește. Urmăriți, cei doi ajung la un castel, unde Alba este acuzată de vrăjitorie. Voinicul își continuă singur drumul, urmărit de Baba Cloanța, dar este prefăcut în stâncă de mama fetei, în timp ce Alba moare și se transformă într-o floare de colț. Filmul a fost produs de O.N.C. Câteva nume de pe generic ne reține atenția în mod special. Regizor și scenarist, așadar, este Paul Călinescu, care a preluat o poveste de Carmen Sylva; viitorul regizor Ion Bostan apare în postura de director de producție și asistent de regie; operatori sunt Wilfried Ott și Ovidiu Gologan, compozitorul Paul Constantinescu a semnat muzica, iar Anton Bielusici — sunetul. În roluri: Ileana Niculescu (Alba), Traian Vrajbă (voinicul), Ioana Călinescu (Baba Cloanța). Din același an — un an, iată, prolific, în ciuda perioadei de tranziție! — datează și lungmetrajul *Pădurea îndrăgostiților* de Cornel Dumitrescu (o producție „Doina-Film", director de producție fiind un alt tânăr, și el îndrăgostit de filmul românesc, Dumitru Rădulescu, asistent de regie totodată și co-scenarist, alături de regizor). O copie a filmului s-a păstrat, putem rezuma astfel subiectul povestirii cinematografice: doi tineri, Maria — fata unei văduve bogate — și studentul în științe Mircea se cunosc (așa, ca din întâmplare) și se plac; băiatul își ia doctoratul și, printr-o stratagemă specială, deși familia fetei nu era dispusă la astfel de concesii, cei doi sărbătoresc evenimentul printr-o excursie afară din oraș, la pădure; rătăciți în pădure, eroii rămân singuri, cu visele lor; liniștea le este tulburată de apariția eternului Mitică, un „filozof" — pe care viața și nevasta l-au decis să-și ia lumea în cap —, însoțit de câteva sticle; printr-un joc al dragostei și al întâmplării, conflictul dintre tineri și familiile lor se rezolvă și toate se sfârșesc cu bine. Critica a primit binișor noua premieră românească (găzduită de cinematograful „Excelsior", la 29 septembrie 1946), cronicile din „Jurnalul de dimineață", „Femeia și căminul" au fost chiar foarte laudative, dar n-au lipsit ironiile și persiflările. Pentru regizorul Cornel Dumitrescu a fost un pas înainte față de încercarea cinematografică din 1939. Distribuția, în general, s-a bucurat de aprecieri pozitive: Eugenia Bădulescu (Marina), Magda Crețoiu (Elvira, mama ei), Eliza Petrăchescu (Silvia, guvernanta Marinei), Marcel Enescu (Pierre, coaforul Elvirei), George Manu (Mircea, fiul lui), Gh. Oprișan (Mitică), Nae Secăreanu (o fantomă în pădure), Ion Stoenescu (grădinarul), Astra Sacmari (prietena Marinei), Felicia Dimitrievici (fata din casă), Paul Nestorescu.

Din anul 1947 datează și două încercări (nefinalizate) ale lui Traian Popescu-Tracipone: *Fata de pe Olt* și *Năzbâtiile lui Haplea*, două metraje medii din care se păstrează, în Arhiva Națională de Filme, fragmente, deși nici unul n-a fost prezentat pe ecrane în epocă. Primul film urma să aibă premiera prin luna august 1947. Autorul — în memoriile sale, „Amintiri despre film și eroi" —, după ce invocă varii motive ale amânării premierei (erau zilele stabilizării monetare, poate că acesta a fost motivul principal), consideră că prezentarea filmului era socotită inoportună „pentru că frumusețea peisajelor și dansurilor în culori crea un antagonism supărător cu filmul *România* (documentar sovietic de lung-

metraj realizat în 1947 de V. Beliaev, cu comentariu de Harry Brauner), în care eram prezentați, ca țară învinsă, în imagini sumbre". Ion, un tânăr țăran de pe valea Oltului, o iubește pe Măriuca, o fată cu zestre, dar mama fetei nu agreează ideea unui ginere sărac. Tânărul pleacă în armată, unde are prilejul unor adevărate acte de bravură: aflând că un pod, peste care urma să treacă trenul în care era regimentul său, este șubrezit de ape, Ion reușește să oprească garnitura în ultima clipă, după o evoluție polisportivă (alergare, înot, călărie). Este decorat în fața regimentului, iar Măriuca, iubita lui — care, între timp, se consola citind „Glasul armatei" — primește acordul mamei de a-l urma pe erou. Finalul este o horă campestră. Cam aceasta e acțiunea, interpretată de Mary Theodorescu (Măriuca), Dinu Gherasim (Ion), Dana Mărculescu, E. Theodorescu, Șt. Constantinescu, Cornel Elefterescu, Mircea Frangopol. Pe generic, un alt nume care reține atenția: Nell Cobar (coscenarist și director artistic). Traian Popescu-Tracipone n-a dus până la capăt nici cel de al doilea proiect în care-și propunea să urmărească rivalitatea amoroasă dintre boierul Dobitocescu și argatul său, Haplea, obiectul disputei fiind blonda domnișoară Firfiriță. Au filmat, în *Năzbâtiile lui Haplea,* Willy Regan (Haplea), Mary Theodorescu (domnișoara Firfiriță), Rico Squarciafico și Victor Cosachievici. Filmul fără noroc (filmat între septembrie 1947 și martie 1948, produs de Bronky Lucovici și întrerupt — după cum susține autorul — din pricina unui cenzor) încheia nu numai o serie de „filme fără noroc" ci o întreagă etapă din istoria filmului românesc. Nebuloasa viitorului — care se declara, la acea oră, luminos — avea să dureze câteva decenii....

ANIMAȚIA, ÎN FAZĂ ARTIZANALĂ

După promițătoarele debuturi ale lui Aurel Petrescu și Marin Iorda din anii '20 — despre care am vorbit la timpul cuvenit —, filmul de animație românesc, rămas în fază artizanală, s-a regăsit cu greu în anii '30–'40. Reprezentat prin câteva încercări timide și întâmplătoare, produse în cadrul cooperativei „Filmul românesc" sau de „Oficiul Național Cinematografic", genul nu numai că n-a progresat în această perioadă, dar a înregistrat un regres evident. Cei doi deschizători de drum s-au regăsit cu greu pe sine și n-au mai găsit drumul spre film, din pricini diverse, ratând o carieră ascendentă, deși toate premisele anunțau biografii artistice originale, solide și consistente. Între *Haplea* de la sfârșitul deceniului al treilea și *Scurtă istorie* de la începutul deceniului al șaselea, vreme de un sfert de veac, filmul de animație românesc s-a aflat în reflux, într-un recul a cărui explicație are o singură, aleatorie, „circumstanță atenuantă": anii de război. Perioada respectivă — foarte săracă din punct de vedere al producției cinematografice — are, totuși, o importanță aparte în istoria celei de a opta arte: în acei ani s-a produs, practic, joncțiunea — joncțiunea „directă", joncțiunea „indirectă" — între generațiile de animatori care au creat și consolidat genul în România.

Albumul de fotograme aflat în custodia Arhivei Naționale de Filme — pe care astăzi îl răsfoim cu emoție —, prin numeroasele „capete de plan" ale lui Aurel Petrescu, vorbește explicit despre prolificitatea acestui înzestrat artist, care punea — în 1920, cum am văzut — „borna zero" a animației românești, vorbește explicit despre eclectismul realizatorului

(datorat, neîndoios, influenței unor maeștri ai animației mondiale ca Max Fleischer sau Pat Sullivan). Activ și iscoditor în anii '20, Aurel Petrescu a pierdut „trenul" animației după introducerea sonorului (când, în paranteză fie spus, a cochetat cu filmul jucat): o singură tentativă — aceea din 1946 — a lăsat urme în producția de gen. Pornind de la povestirea lui Ion Creangă, Aurel Petrescu și-a propus, atunci, ecranizarea *Caprei cu trei iezi*. Era un proiect mai vechi, pentru care abia în 1946 autorul a găsit surse de finanțare (la O.N.C.), insuficiente, însă, pentru ca filmul să fie finalizat. În colecția Arhivei Naționale de Filme se păstrează un fragment (de 45 m) din acest film neterminat, câteva secvențe disparate: ieșirea caprei din casă, jocul iezilor, „prietenia" casei cu un... copac etc. Probabil că ideea acestui film i-a venit lui Aurel Petrescu după ce — în 1942 —a ilustrat volumul „Capra cu trei iezi" de Ion Creangă apărut la editura bucureșteană „Gorjan". Cert este că întemeietorul animației românești atât a mai încercat să facă în anii '30–'40. La doi ani după acest filmuleț „de adio", înceta din viață: avea numai 51 de ani (neîmpliniți), se afla în pragul unui — posibil — alt început.

Deși Marin Iorda a abordat — ca și Aurel Petrescu — toată gama oferită de invenția fraților Lumière și de căutările specifice ale lui Emile Cohl (abordând, pe lângă filmul animat, regia de film jucat — după *Așa e viața, Focuri sub zăpadă* în 1941 și *Cetatea fermecată* în 1945 —, imaginea și actoria — în *Haplea*), productivitatea sa a fost mai redusă în anii '20. Poate și pentru că resursele sale materiale erau inferioare: el era fiul unui factor poștal, în timp ce tatăl lui Aurel Petrescu deținea un magazin de băcănie și coloniale în Piața Buzești. La desenul animat, Marin Iorda nu va reveni, în perioada noastră de referință, decât cu totul și cu totul sporadic, în 1936 de pildă, când realizează o serie de desene pentru filmul sociologic *Locuința țărănească în România,* al echipei profesorului Dimitrie Gusti. Desfășurând, în continuare, o susținută activitate de grafician în presa vremii, extinzându-și preocupările către literatura pentru copii (*Meșterul strică,* 1937), abordând proza satirică (*Funeralii naționale,* 1937), filmul cu actori, regia de teatru (stabilindu-se în această zonă, va conduce Teatrul „Muncă și lumină", teatrele din Iași și Craiova), autorul se va îndepărta tot mai mult de una dintre „iubirile" sale dintâi. Pentru Marin Iorda, animația va rămâne marca unei vocații pe care n-a știut — n-a putut, n-a fost lăsat — s-o urmeze consecvent și până la capăt.

Între timp, însă, către sfârșitul anilor '30 (cu un deceniu înaintea debutului său „oficial") intra în lumea animației, la numai 16 ani, cel care va scrie noua „scurtă istorie" a artei a opta, Ion Popescu Gopo. Într-o „Scurtă istorie autobiografică" („Cinema", nr. 8/1973), Gopo rememora debutul său din 1939, filmulețul *Lobodă* produs de „firma numită „Popescu și fiii", un scurtmetraj de 14 (sau 4?) m — informațiile sunt contradictorii — care nu s-a păstrat, dar... a existat. „Desenele — spune Gopo — le pregătisem acasă, cu tatăl meu. Masa de filmare era un vechi tocător de varză, pe care am bătut două cuie retezate la capăt. De la un doctor am căpătat vechi clișee de radiografie pe care le-am spălat cu apă caldă și săpun, le-am făcut câte două găuri ca să se potrivească cu cele două cuie retezate de pe tocător și le-am desenat cu tuș colorat și guașe. Filmul l-am tras într-o noapte, când am rămas după filmări. Eram tot transpirat și mânjit încă pe față cu fardul de figurant." Scena se petrecea în studiourile „Ciro-Film", Gopo — repet — avea 16 ani și juca un rol în filmul lui Ion Șahighian *O noapte de pomină* (despre care am vorbit): ajutat de personalul de acolo, valorificând cunoștințele tehnice dobândite, junele Ion Popescu (de la „Popescu și fiii") realiza primii săi metri de film desenat. Factura artizanală

a peliculei era nedisimulată. Din relatările autorului, scurta sa încercare avea alura unui basm: „Lobodă, eroul — așa îl poreclisem — mergea, trăia, unii spuneau chiar că respiră. Lobodă se ducea la fântână cu ulciorul, după apă vie și apă moartă..." La maturitate, Gopo își amintea: „Filmulețul a ieșit bine și lumea era încântată." Cu toate acestea, după cum se pare, el n-a avut parte decât de proiecții particulare, ad-hoc. „L-am văzut de sute de ori, îl arătam tuturor pentru a găsi pe cineva care să pună bani, să facem un film complet, cu subiect, cu sunet. N-am găsit un ban pentru a face filmul." Dar Gopo se născuse, preluase ștafeta de la înaintașii săi...

Practic, în perioada la care ne referim n-au existat — decât foarte puține — alte tentative de desen animat. În 1939, de pildă, subsecretarul de Stat al Propagandei (Eugen Titeanu) hotărăște — „cu termen de urgență" — realizarea unui film privind problema minorităților în România. Pe data de 23 mai 1939, pictorul Dem Demetrescu se oferă să realizeze acest „desen care va avea o lungime de circa 100 m și va cuprinde o succesiune de scene, din care să reiasă raporturile proporționale dintre minoritari și români", baza de pornire fiind atlasul etnografic „România" (editat de Direcția Presei și Propagandei). După mai mult de un an de zile, la 1 august 1940, Dem Demetrescu anunță realizarea a 296 m utili, filmul se va numi *România etnografică (1939–1940)*. În colecția A.N.F. există o copie brută a filmului, în lungime de 294 m, un act. Autorului i se va cere executarea a încă 40 m (prezentarea hărții României în hotarele din acel timp); deși Dem Demetrescu acceptă această cerință, el nu o va realiza. Negativul filmului a fost distrus în incendiul din 2 decembrie 1940, s-a salvat, cum spuneam, doar o „copie de lucru". Se păstrează, la Arhiva Națională, încă un desen animat din epocă (datat 1946), *Pățania lui Ion* (grafica: Jean Moraru), un scurtmetraj — tot de un act — cu subtitlul „Poveste tristă, dar adevărată". Filmul are o evidentă intenție propagandistică, „calul său de bătaie" fiind alegerile din anii '30. Amăgit de promisiunile preelectorale ale boierului, Ion îl votează. După alegeri — în timp ce la Parlament senatorii dorm în fotolii —, Ion merge la boier să-și ceară drepturile, dar este dat fără ezitare afară. Concluzia sentențioasă a peliculei, în ton cu perioada electorală a anului 1946, este... „Votați soarele!"...

DOCUMENTARUL, PE VALURILE VREMII

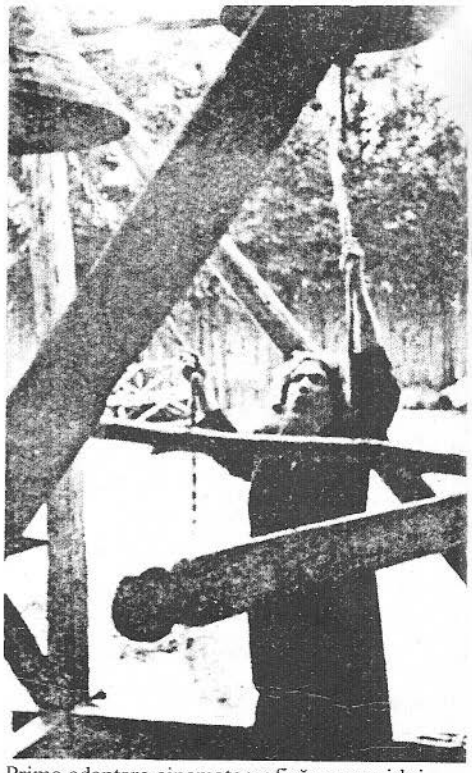
Despre câțiva documentariști și documentarele lor am vorbit... În anii la care ne referim, au fost mulți alți autori de „actualități" și filme documentare de luat în considerație. Încă din anul 1927, cum am văzut, câțiva operatori au înregistrat pe peliculă un eveniment de epocă: *Funeraliile M.S. Regelui Ferdinand I.* Autorii acestor imagini-document erau Nicolae Barbelian, Tudor Posmantir, I. Bertok, Aurel Petrescu, E. Vasilescu, C. Ivanovici, V. Gociu: ei au filmat în zilele de 21–24 iulie 1927, la Sinaia, București și Curtea de Argeș. În același an, operatorii Nicolae Barbelian, I. Bertok, Aurel Petrescu, E. Vasilescu, C. Ivanovici, V. Gociu au filmat *Funeraliile lui I.I.C. Brătianu,* în ziua de 27 noiembrie 1927, la București și la Florica, filmul fiind prezentat, concomitent, în opt cinematografe bucureștene, începând din 29 noiembrie 1927, deci la două zile după înmormântare. În afara filmelor datorate unor regizori precum Paul Călinescu, Jean

Georgescu, Jean Mihail sau „elevilor" școlii de sociologie, filmul documentar a fost foarte activ în anii 1930–1948 (inclusiv, așadar, în perioada de tranziție postbelică). Vom reține, aici, doar câteva titluri, procedând selectiv, firește.

Încă din anul 1929, câteva filme — cu titlul „comun" *Serbările Unirii* —, de lung și mediu metraj, au marcat momentul jubiliar (zece ani de la Unirea din 1918): unul dintre aceste filme, un reportaj de mari dimensiuni semnat de Iosif Bertok și Ludovic Iosvai, a fost filmat între 10 și 20 mai 1929 în principalele orașe din țară, înregistrând pe peliculă sosirea la Jimbolia a românilor din America, serbarea drapelului la Cotroceni, serbările de la Mărăști și de la Alba Iulia. La Cluj, tot în 1929, filmat — probabil — de Istvan Miskowsky, s-a realizat un documentar de scurtmetraj *Simion Barnuțiu*. Din același an datează scurtmetrajul *Vila MS Regina Maria cu splendidele grădini regale din Balcic* (un film prezentat în premieră la cinematograful bucureștean „Regal" în 5 octombrie 1929). Vasile Gociu, cu operatori străini (nenominalizați) realizează în 1930, la „Soremar-Film", *Călătoria reginei Maria și a principesei Ileana în Orient*, un scurtmetraj filmat în Egipt, Siria și Palestina — în prima parte a anului 1930 —, prezentat în „spectacol închis" la Palatul Regal în 1 mai 1930 și, în spectacol de gală, la Teatrul Național în 7 mai 1930. Tot din 1930 datează un documentar științific, *Cancerul*, realizat de doctorul Aurel Babeș (în colaborare cu profesorii Dimitrie Gerotă, Constantin Daniel, Ștefan Nicolau și Ion Jovin). Foarte activi în acea perioadă, Kurt Kaufmann și Ulrich K.T. Schultz (de obicei sub auspiciile „Ufa" Berlin) au realizat o serie de documentare turistice, unele păstrate, precum *Căutători de aur în România, Despre ibiși și bâtlani, Hoțul în împărăția păsărilor, În codrii Carpaților, Lemnul dansează, O vânătoare de urși în Carpați, Ultimii pelicani din Deltă*. Printre consilierii acestor filme întâlnim constant două nume: Alexandru Bădăuță și Ilarie Voronca. În anul 1930 filmează și Vasile Gociu, pentru „Soremar-Film", documentarul *Mărăști*, care consemnează pe peliculă serbările organizate la 12 septembrie 1930 în cinstea mareșalului Averescu. Tot atunci se realizează scurtmetrajul *O excursie în Munții Bucegi* de Emanoil Bucuța (operator fiind, probabil, Tudor Posmantir). Același regizor face un film, *Recensământul* (despre recensământul populației din 29 decembrie 1930, cu filmări în satul Cotmeana și în București), operatorul Iosif Bertok execută o comandă publicitară, *Societatea Principele Mircea*, Sandu Eliad face un film despre *Frumusețile și pitorescul urbanistic bucureștean*, fără a sări peste „mahalalele și gropile Bucureștiului", după cum se înțelege din felurite surse memorialistice. Din aceeași perioadă datează filme precum *România Mare în 35 de minute* (cu imagini de Iosif Bertok), *„Universul"- cum se face un ziar* de Tudor Posmantir (tot atunci Jean Mihail face un film publicitar despre „Adevărul"), la Sibiu, Gustav Wagner („Guwag-Film") editează câteva documentare turistice pe 16 mm — *De la Urlea la Negoi* și *O excursie pe schiuri la Bâlea* —, iar în 1932, când se împlineau două decenii de la introducerea tramvaielor în București, apare documentarul publicitar *Societatea tramvaielor București (STB)*.

Extrag și alte titluri din „catalogul" documentarelor realizate în anii 1933–1934: *Semicentenarul Castelului Peleș* (operator: Tudor Posmantir), *De la lanul de orz la paharul de bere* de Gheorghe Alimănișteanu, *Eforie 1934* de Paul Călinescu (filmări în tabăra studenților), *Jocuri din Suceag* de Jean Mihail, *România* de George G. Popovici (un film produs de „R.K.O.-Radio Picture" și „Corporația Van Beuren" din Statele Unite ale Americii, cu premiera new-yorkeză în aprilie 1935), *Târgul de fete de pe muntele Găina* de Ionel Veștea (cu imagini de Iosif Bertok). Continuă să se realizeze, în anul 1935,

Independenţa României, primul film istoric românesc (1912): în centrul imaginii, ilustrul actor al Teatrului Naţional, C. Nottara, în rolul lui Osman Paşa



Prima adaptare cinematografică a operei lui I.L. Caragiale: filmul lui Jean Mihail, *Păcat.* În rolul preotului Niţă, George Aurelian

O altă secvenţă din *Independenţa României:* plecarea lui Peneş Curcanul la război. Printre interpreţi, Aurel Athanasescu (Peneş), Jeni Metaxa-Doro (Rodica), Elvira Popescu, Maria Filotti, Maria Giurgea

Ţigăncuşa de la iatac, o coproducţie „Spera-Film" (Berlin) - „Rador-Film" (Bucureşti). Premiera: 30 decembrie 1923. În rolul titular: Dorina Heller

Debut regizoral în film: Ion Şahighian: *Năbădăile Cleopatrei* (1925), o adaptare a comediei „La tour de Sainte Gudule" de Labiche. În fotografie, N. Soreanu, Charlotte Brodier şi Jean Georgescu

O secvență din *Legenda celor două cruci* de Eftimie Vasilescu (1925): actorul Alexandru Giugaru – pentru prima oară pe ecran – oferind pâine și sare

Caragiale, din nou pe ecran: filmul *Năpasta* de Ghiță Popescu și Eftimie Vasilescu (1928). În fotografie: N. Manolescu (Dragomir), Ecaterina Nițulescu-Șahighian (Anca), Ion Cosma (Gheorghe)

Elvira Godeanu și Jean Georgescu, o pereche de îndrăgostiți în filmul *Maiorul Mura* de Ion Timuș (1928)

În comedia *Așa e viața* de Marin Iorda (1928), Jean Georgescu interpreta rolul unui tânăr șomer

Chemarea dragostei de Jean Mihail (1932). O secvență cu Emma Romano și Paul Constantin

Iva Dugan şi Cristache Antoniu în filmul lui Horia Igiroşanu *Ciocoii* (1931)

Tantzi Elvas şi Stroe Atanasiu în filmul neterminat al lui Jean Mihail *Aur (Cântecul zorilor),* turnat în primele zile ale lunii octombrie 1931

Din nou Emma Romano, din nou Paul Constantin, din nou *Chemarea dragostei,* de data aceasta şi o salcie plângătoare

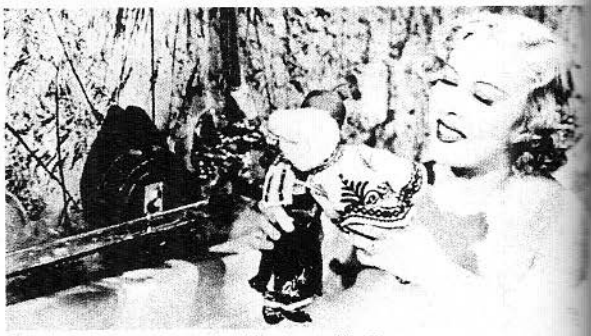
În filmul lui Horia Igiroşanu *Insula şerpilor* (1934), o secvenţă cu protagonista, Iva Dugan

Lydia Alexandra şi Constantin Tănase în comedia lui Bernd Aldor *Visul lui Tănase* (1932)

Tony Bulandra într-un prim-plan din filmul *Trenul fantomă* (1933), regizat de Jean Mihail

Primul film vorbitor realizat în întregime la Bucureşti, comedia *Bing-Bang* cu N. Stroe, Vasile Vasilache şi Nora Piacentini

Doamna de la etajul II, un film de Dezideriu Major. Printre protagonişti (de la stânga la dreapta): Jeana Costa, Mişu Fotino, Mary Don, Grigore Vasiliu-Birlic, Mihai Popescu



Interpreta rolului titular din comedia *Doamna de la etajul II,* Mary Don

Grigore Vasiliu-Birlic, la doi ani după debut, cu echipa filmului *Doamna de la etajul II,* o fotografie din 1937

O noapte de pomină, un vesel film din 1939 în regia lui Ion Şahighian, pe un scenariu de Tudor Muşatescu. În rolurile principale: G. Timică şi Dina Cocea

Poveste tristă, un film din 1939 semnat de Cornel Dumitrescu. Printre interpreţi, Panait Stoian (stânga)

Irina Răchiţeanu-Şirianu într-un film neterminat al lui Marin Iorda, *Focuri sub zăpadă* (1941)

George Vraca în filmul *Se aprind făcliile* de Ion Şahighian

În acelaşi film din 1939, *Se aprind făcliile,* Olga Porumbaru, într-o secvenţă relaxată

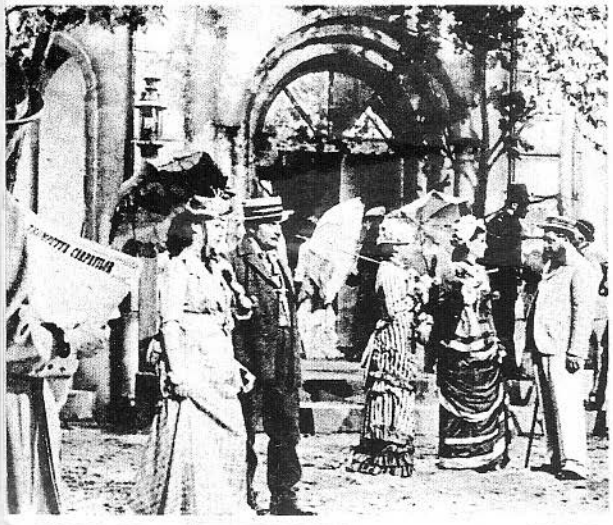
Alexandru Giugaru (jupân Dumitrache),
Maria Maximilian (Veta) şi Ştefan Baroi (Spiridon)
într-o secvenţă din *O noapte furtunoasă*

Radu Beligan: Rică Venturiano, student
în Drept şi publicist

Radu Beligan (Rică Venturiano), greşind adresa,
ajungând fără voie în iatacul Vetei, Maria Maximilian

Florica Demion, Ziţa, într-o altă secvenţă
din *Noaptea furtunoasă*

Bucureştiul de epocă în filmul lui Jean Georgescu
realizat în 1943



Eugenia Bădulescu şi George Manu, protagonişti ai filmului *Pădurea îndrăgostiţilor* de Cornel Dumitrescu (1946)

În acelaşi film, Eliza Petrăchescu

Visul unei nopţi de iarnă de Jean Georgescu (1946): George Demetru şi Ana Colda

Încă o dată, plăcuta comedie lirică *Visul unei nopţi de iarnă*: o secvenţă cu Ana Colda

Din istoria filmului documentar: scriitorul Geo Bogza, cu aparatul de filmat în braţe, alături de regizorul Mirel Ilieşiu şi de operatorul Sergiu Huzum

Singur printre pelicani, regizorul documentarist Ion Bostan

Marcel Anghelescu, un personaj destins în filmul lui Paul Călinescu *Răsună valea* (1950)

George Calboreanu în filmul regizorului Jean Mihail *Brigada lui Ionuț* (1953)

O imagine emblematică a regizorului Jean Mihail

Regizorul Jean Georgescu, „meșterul" neîntrecut al repertoriului caragialian

Mitzura Arghezi, Grigore Vasiliu-Birlic și Silvia Fulda într-o secvență din comedia lui Paul Călinescu *Titanic Vals*

Doi protagoniști din filmul *Porto Franco* de Paul Călinescu: Ștefan Ciobotărașu și Geo Barton

Regizorul Jean Negulescu, craioveanul de la Hollywood

Paul Călinescu (1902-2000): un regizor centenar

Ion Popescu Gopo și vestitul său omuleț din scurtele istorii fără de moarte

filme și la Cluj, cei mai activi autori fiind regizorul Eugen Janovics și operatorul Istvan Miskowsky; printre scurtmetrajele din epocă sunt: *Abrud, Roșia montană, Câmpeni, Baia Mare (I–III), Călățele (I–VI), Ciangăii din Bucovina, Clujul, Costești, Densuș, Sarmizegetusa, Hunedoara (I–IV), Dej și mănăstirea, Deva, Orăștie (I–II), Filmul județului Bihor, Hram la Șumuleu, Industria sârmei Brăila, Locuri din Ardeal, Mineritul sării la Uioara, Obiceiuri populare din Transilvania, Oradea, Trei episcopi la Rimetea, Turda și Cheile Turzii, Vatra Dornei și împrejurimile*... În 1936 se fac filme și la Timișoara: printre ele *Moara Prohasca, Muntele Mic, O zi în Caransebeș, Poiana Mărului, Societatea tramvaielor Timișoara* de Cornel Mikloși. Din anul 1937 datează o coproducție O.N.T. București — „Pathé-Journal" Paris, *Bucovina, țara mănăstirilor*, semnată R.A. Alexandre, Aimée Gorce, M.V. Pușcariu (acesta din urmă fiind și autorul comentariului): filmările au avut loc la Moldovița, Voroneț, Suceava, Dragomirna, Putna, Sucevița, Gura Humorului, Câmpulung Moldovenesc, Cernăuți. Aceiași autori se află pe genericul filmului *Petrolul românesc*, filmat în vara anului 1937 pe Valea Prahovei, la Moreni, Ciufu, Țurcani, București, Brazi, Mogoșoaia și Constanța, iar M.V. Pușcariu este coscenarist și la documentarul *Transilvania* — cu aceiași producători —, filmat, în aceeași perioadă, la Alba-Iulia, în Țara Hațegului, în zona Sebeș-Sibiu (la Poiana, Tilișca și Rășinari). Printre realizatorii acelor ani se numără și ing. Nicolae Bratu (*Vacanța pe litoralul Mării Negre*, documentarul tehnic *Construcția liniei C.F. Ilva Mică-Vatra Dornei* etc.), I.N. Ciolan (*Un fragment din viața cooperatistă a Sibiului*), Vasile Gociu (*Culesul viilor și vinificarea în țară*), Tudor Posmantir (*Cultura și industrializarea tutunului*). Din 1939 datează documentarul cinegetic și etnografic — cu elemente de ficțiune — *Lupii din Muntele Surul și nunta în sat* produs de „Cineromfilm" București și „Bavaria-Film" München, în regia lui Joup Rübner, cu filmări la Sebeșul de sus și Tălmăcel (județul Sibiu); aceluiași autor i se datorează și documentarul turistic — de asemenea cu elemente de ficțiune — *Viața pescarilor din Vâlcov* (cunoscut și sub titlul *Printre pescarii de la gurile Dunării*), cu Angela Popescu, interpretă și în filmul anterior. Tot în aceeași perioadă, Wilfried Ott —, ca regizor și operator — a realizat documentarul industrialo-publicitar *Prima fabrică română de anvelope Banloc-Goodrich S.A.* La Budapesta, după Dictatul de la Viena, în regia lui Pal Tibor s-a produs un documentar turistic cu caracter propagandistic, *Simfonia Ardealului*, în care sunt înfățișate orașele transilvane ocupate și diferite obiective turistice (Valea Mureșului, Lacul Roșu, Borsec, Tușnad, Cheile Bicazului, Lacul Sfânta Ana etc.), iar în regia lui Kato Gyula un documentar istoric de propagandă, *Transilvania istorică*, cu accentul pus pe monumentele din orașele ocupate, „martore ale istoriei glorioase a Ungariei". Din 1941 datează scurtmetrajul *Castelul Peleș* de Ion I. Cantacuzino (scenariul și regia), un documentar cultural în care sunt aduse în prim-plan arhitectura, decorația interioară a castelului, precum și colecțiile Peleșului. Alături de alți regizori, activi la începutul anilor '40 — T.R. Popescu (*Cocoșul de munte*), Witold Klimowicz (*Creșterea vitelor, Plante industriale, Plante uleioase* etc.), Amedée Morrin (*Împrumutul reîntregirii*), Constantin Pantu (*Căderea Sevastopolului*) —, și alături de cineaști ca Paul Călinescu, Jean Georgescu, Jean Mihail — despre ale căror documentare din această perioadă vorbim în altă parte —, Ion I. Cantacuzino continuă să gireze filme (*Datini de Crăciun*, 1942); lui i se datorează, printre altele, și filmul *Noi (Evoluția și misiunea poporului român: Din cartea vieții neamului românesc)*. Pentru acest film — cum se vede din titlu — emblematic, în toamna anului 1941 s-a filmat în zeci de localități din țară: la Florica, Horez,

Curtea de Argeș, Cozia, Turnu-Severin, Mehadia, Sarmizegetusa, Densuș, Hunedoara, Orăștie, Costești, Deva, Herculane, Strei-Sângiorgiu, Râbița-Hunedoara, Brad, Țebea, Alba-Iulia, Turda, Blaj, Chișinău, Tighina, Cetatea Albă, Orhei, Soroca, Hotin, Cernăuți, Suceava, Rădăuți, Vicovul de Sus, Putna, Arbore, Humor, Dragomirna, Sucevița, Voroneț. Filmul prelua și imagini de filmotecă (din pelicule precum *Bucovina, București, Colțuri din România, Transilvania, Castelul Peleș*). Ca autor al scenariului, genericul menționează numele lui Mihai Antonescu, Ministrul Propagandei din acea perioadă, dar, după cum reiese din documentele Oficiului Național Cinematografic, în ciuda contribuției active a acestuia la realizarea filmului — îndrumări verbale și scrise, adnotări etc. —, rolul său a fost de „supervizor" și de finalizator al comentariului. În amintirile sale (din „Întâlniri cu cinematograful"), Ion I. Cantacuzino notează: „Scenariul a fost întocmit după indicațiile personale ale lui M. Antonescu care a adnotat textul cu mâna sa și a dictat un proiect de comentariu ca ghid pentru modificările scenariului". La Arhiva Națională de Filme se păstrează un proiect de scenariu — din 9 octombrie 1941 — întocmit de Ion I. Cantacuzino (la 10 noiembrie 1941) pentru aprobarea definitivă. Filmul a avut premiera bucureșteană la 20 ianuarie 1943, dar fusese prezentat în prealabil — în 14 septembrie 1942 — la Festivalul de la Veneția, unde a obținut una dintre „medaliile pentru film cultural" atribuite de juriul Mostrei. Tot din 1942 datează și filmul *Țara Oltului*, început de I.I. Cantacuzino și operatorul Alexandru Simionov, continuat de Valeriu Pușcariu cu Ștefan Dominicovschi: este vorba despre un documentar turistic, o excursie cu bărcile pe Valea Oltului, din Transilvania până înspre Dunăre.

Dar cinematografia — prin forța lucrurilor — începea să fie marcată tot mai insistent de evenimentele războiului. Realizat în noiembrie și decembrie 1942, distribuit în rețeaua cinematografică în ianuarie 1943, *Pagini din războiul nostru sfânt* este, practic, un film de operatori, un „documentar de montaj", cu imagini din jurnalele de război (numerele 1, 2, 3, 4, 6, 17, 25, 32, 33, 34, 39) în care sunt filmate luptele din Crimeea, de la Sevastopol, Odessa, Stalingrad, din bazinul Donețului și din Caucaz. Principalii operatori ai montajului: Constantin Pantu, Ovidiu Gologan, Alexandru Simionov, Vasile Gociu, Ion Cosma. Vasile Gociu filmează în prima parte a anului 1942 și un film de propagandă antisovietică — *Raiul roșu în adevărata lui lumină* —, cu imagini din Odessa, Bălți, Chișinău, Cernăuți. Tot o „comandă" realizată de Oficiul Național Cinematografic pentru Marele Stat Major al Armatei Române este și filmul *Vânătorii de munte în Caucaz*, filmat — printre alții — de Alexandru Simionov. Un documentar de lungmetraj — din același an 1942 — este *Zburătorii României*, produs în colaborare cu Ministerul German al Aerului și semnat (ca scenarist, autor al comentariului și regizor) de comandorul Al. Demetrescu. Multe dintre filmele anului 1945 poartă pecetea războiului: *Ajutorul de iarnă* (la care au lucrat Eftimie Vasilescu, Vasile Gociu), *Apărarea noastră antiaeriană* (de Călin Bodnărescu), *Apărarea pasivă* de Witold Klimowicz, *Atelierele de confecțiuni ale armatei* și *O zi în tabăra jandarmilor pedeștri* de Traian Popescu-Tracipone, *Cu vitejii noștri în Răsărit* (filmat de Alexandru Simionov), *Marinarii noștri la datorie* (realizat de Ovidiu Gologan și Ion Cosma), *Spre biruință* de Cornel Dumitrescu. Nu sunt excluse, însă, filme de alte genuri, cum ar fi documentarele turistice *Balta paradisului pescarilor, Melodia Carpaților, Pelicanii* (coproducții româno-austriece în regia lui Ulrich Kayser), *Bucegii* de Valeriu Pușcariu, *Dâmbovița, apă dulce, Pe Bistrița în jos, Podoabe bucovinene* (coproducții cu italienii, în regia lui Pietro Benedetti), *Grădinile Capitalei* de Cornel Dumitrescu

(cu un comentariu de Victor Iliu), *Snagov, ziua unui lac* de Petre Grant. Răsfoind cataloagele întâlnim, de asemenea, documentare industriale, etnografice, sociale. Dincolo de cele câteva documentare „neutre" ale anului 1944 — filme precum *Institutul dr. Cantacuzino* și *Muzeul de istorie naturală „Grigore Antipa"* de Valeriu Pușcariu —, importante rămân mărturiile documentare ale „anului de cotitură". Evenimentele declanșate la 23 august 1944 nu s-au păstrat — din motive, să le zicem, obiective — decât firav în memoria peliculei. Unul dintre motive (cel principal) este consemnat și de Viorel Domenico în cartea sa „Istoria secretă a filmului românesc" (pag. 226): „Arestarea Antoneștilor și întoarcerea armelor au constituit o surpriză totală pentru cinematografiști, iar în aceste condiții O.N.C. s-a trezit în pragul prăbușirii, el nemaiexistând practic între 23–31 august 1944. În fond, cum putea să mai funcționeze o instituție guvernamentală de propagandă când conducătorul statului, precum și șeful ei de drept și de fapt, Mihai Antonescu, fuseseră arestați, iar inamicul de ieri, satanizat și anatemizat în toate filmele produse de la începutul războiului devine, peste noapte, aliat?" Oficiul Național Cinematografic, la ora „întoarcerii armelor", se afla dispersat. Ca urmare a masivelor bombardamente americane asupra Bucureștiului și Văii Prahovei din 4 aprilie 1944, când a fost organizată o amplă acțiune de protejare a instituțiilor statului (și a unităților militare), O.N.C. a fost împărțit în trei eșaloane: echipa de reporteri și aparatura necesară editării „jurnalului de actualități" a fost dislocată la Tâncăbești, lângă București, aparatura de studio și de laborator, cu personalul aferent, a fost evacuată la Vinga, lângă Arad, iar un al treilea eșalon, format din serviciul de difuzare, cu depozitele de filme aferente, a fost plasat în comuna Șercaia, lângă Făgăraș. Operatorii cinematografici — cu toată situația incertă și explozivă — au continuat să-și facă datoria. Operatorul Constantin Dembinski, de pildă, care se afla în seara zilei de 23 august 1944 la Tâncăbești, îi destăinuia peste ani, istoricului Viorel Domenico, faptul că, după comunicarea prin radio a Mesajului regal, Mihai Pușcariu, directorul O.N.C., intuind proporțiile și repercusiunile evenimentului, a hotărât să se retragă în zona Bran: „M-a determinat și pe mine să-l însoțesc. Spre dimineață, am luat patru aparate de filmare, peliculă din belșug (pentru a le salva, desigur, pentru că ne puteam aștepta la orice și din partea nemților și din partea rușilor) și, îmbarcați în Fordul galben al O.N.C.-ului, am plecat spre Valea Prahovei. Aici luptele erau în toi; am filmat exploziile unor rezervoare de petrol, coloane de prizonieri germani, o luptă în munți... Ajunși la Sinaia, ne-am răzgândit și ne-am întors spre Capitală. Nu aveam nici o informație: nu știam nici ce este, nici ce va fi." Aflat tot la Tâncăbești, operatorul Ion Cosma relatează în „Amintirile" sale: „Pe la cinci dimineața, în 24 august, am plecat spre București împreună cu Ovidiu Gologan, pe două drumuri diferite: eu prin Colentina, iar Gologan pe drumul Perișului (...). După sosirea în Capitală, m-am întâlnit cu Ovidiu Gologan la sediul nostru din str. Wilson. Era și el încurcat. Nu știam cui să ne adresăm. Primul drum a fost la Băneasa, unde luptele erau ca și terminate. Am filmat câteva aspecte la pod, iar a doua zi am filmat aspectul jalnic al Palatului Regal și al Teatrului Național după bombardamentele germane, precum și al altor imobile din București distruse de aviația Reichului. Pe când filmam pe Calea Victoriei, la Teatrul Național, auzind un zgomot puternic de avioane, am zărit enormele bombardiere americane care pluteau mai jos ca de obicei și nu știu cum, parcă păreau mai prietenoase, fără intenția de a bombarda, ci de a ateriza pe undeva pe aproape. Am mirosit la iuțeală un subiect interesant pentru jurnalul O.N.C. și am alergat cu mașina în direcția zborului lor. Astfel, am ajuns pe aeroportul

Popești-Leordeni unde începuse îmbarcarea pentru repatriere a prizonierilor americani, foști piloți pe bombardierele doborâte de către artileria noastră antiaeriană (...). După filmarea spectaculoasă și destul de amuzantă a acestei acțiuni misterioase, care semăna mai mult a răpire, am pornit mai departe în căutare de alte și alte subiecte pentru jurnal. Și ce subiect puteam să prindem atunci, fierbinte? Intrarea rușilor în București. Motivul pentru care fugiseră (diplomatic?) americanii". În 23 septembrie 1944, după cum notează și Corneliu Medvedov în cartea sa despre Ovidiu Gologan (pag. 76), „se desființează Secția Propagandă a Marelui Stat Major, din care făcea parte și Gologan. Operatorii trimiși pe front, în prima linie, nu sunt agreați de «eliberatorii» sovietici. Pentru a fi ascunși de furia consilierilor Armatei Roșii, realizatorii filmelor anticomuniste au fost «blocați» la centru: căpitanul Constantin Pantu, locotenentul Traian Popescu-Tracipone, soldații Ion Cosma și Ștefan Dominicovschi. Alături de această elită a O.N.C.-ului, și sergentul Ovidiu Gologan". Dar operatorii — cei mai mulți — își reiau activitatea ca reporteri de război. Ovidiu Gologan, de pildă, filmează, în noiembrie, luptele pentru eliberarea Ungariei și, în decembrie, pe teritoriul Cehoslovaciei, alături de armatele aliate, riscându-și nu o dată viața, filmează luptele crâncene din munții Tatra. Documente de preț despre spiritul acelui timp sunt reportajele *Confruntarea unor criminali de război cu victimele lor* (filmat la Tribunalul Poporului din București în perioada 5–19 mai 1945, când „criminalii de război" colonel Zlătescu, colonel Murgescu, maior Ouatu, locotenent Trepăduș și locotenent Burădescu sunt confruntați cu foști deținuți din lagărele de concentrare) și *Rechizitoriul în procesul primului lot de criminali de război* (filmat în aceeași perioadă, când acuzatorii publici A. Bunaciu și D. Săracu formulează rechizitoriul împotriva acuzaților general Macici, general Calotescu, general Trestioreanu, locotenent Trepăduș, colonel Isopescu, locotenent Burădescu), imagini consemnate pe peliculă de operatorii Nicolae și Alexandru Simionov, Ovidiu Gologan, Vasile Gociu, Ion Cosma, Ion Stoica. Din acei ani, 1946–1948, datează câteva pelicule realizate în spiritul propagandei oficiale — cum sunt și cele ale regizorului Jean Mihail, despre care vorbim altundeva —, creații ale unor cineaști versați ca Jean Georgescu sau Paul Călinescu, precum și alte „subiecte de actualitate", de la *Seceta* (*Puțină omenie pentru cei în nevoie*) — filmat în septembrie 1946 de Ion Stoica, Nicolae Marinescu, Aurel Samson și Carol Mihuț — până la *Turul ciclist al României* — filmat în octombrie 1946, de către Nicolae Simionov, pe ruta București-Pitești-Câmpulung-Bran-Făgăraș-Sighișoara-Tg. Mureș-Cluj-Oradea-Timișoara-Craiova-Turnu Severin-Sibiu-Brașov-București.

Două momente cinematografice aș reține, în mod special, din acești ani. Unul ar fi documentarul *Divizia „Tudor Vladimirescu"*, primul „produs sovietic impus în cinematografia noastră" (cum i s-a spus), a cărui „poveste" este, însă, mai specială. Filmările au fost realizate între anii 1943 — când lua ființă Divizia, alcătuită din prizonieri români în Rusia — și 1945, de către operatori sovietici — V. Frolenko și V. Komarov —, atașați pe lângă grupul de membri P.C.R. aflați în exil (Ana Pauker, Petre și Ecaterina Borilă, Mihai Burcă, Dumitru Coliu, Ioan Rab, Serghei Sevcenko, Iacob Bulan, Constantin Doncea, Valter Roman, Mihai Lungu, la care s-au atașat colonelul N. Cambrea, viitorul comandant al Diviziei, și colonelul Novicov, comandantul lagărului de la Oranki). Divizia s-a născut, practic, în fața aparatului de filmat, toate momentele importante ale acelor ani — inclusiv ziua de 31martie 1944, când Divizia pornea spre țară — fiind înregistrate pe peliculă. Filmul va fi finisat, însă, abia în primăvara anului 1948 și tergiversarea se

datorează, în principal, luptei ideologice și politice din epocă, pentru definirea locului și rolului acestei Divizii în armata română: lupta dintre comuniștii stalinişti sprijiniți de comisarii sovietici care susțineau copierea aberantă a modelului sovietic și opoziția conservatoare, care reprezenta rezistența națională, anticomunistă din armată. Ramura promoscovită a câștigat, desigur, bătălia. Reţin un singur „argument". În varianta tranzitorie a filmului (din 1946), comentariul se încheie astfel: „În curtea Inspectoratului General al Armatei pentru educație, dl. general de tancuri Susaikev înmânează ofițerilor din Divizia «Tudor Vladimirescu» medalia «Victoria»". În varianta din martie 1948, finalul suna astfel: „În curtea Inspectoratului General al Armatei pentru Educație, dl. general de tancuri Susaikev înmânează ofițerilor din Divizia «Tudor Vladimirescu» medalia «Victoria» în semn de cinstire a acelora care au participat la lupta pentru libertatea omenirii. Chipul Marelui Stalin împodobește pieptul pandurilor români!" Prin Ordinul de Zi al Marelui Stalin, după eroismul Diviziei române în Ungaria, Divizia va dobândi denumirea premonitorie de... „Tudor Vladimirescu-Debrețin"!

La 1 iunie 1946, operatorul Ovidiu Gologan a filmat la Jilava execuția mareșalului Ion Antonescu, condamnat la moarte în urma sentinței Tribunalului Poporului din 20 mai: a fost, și acest cutremurător moment cinematografic, unul dintre „filmele arestate" (încă din prima clipă a existenței lor!), ca și secvențele procesului respectiv, cu vocea mareșalului înregistrată sincron, imagini recuperate abia după decembrie 1989 (și oferite ecranului, în premieră absolută, abia în 1993, în documentarul de montaj *Istoria mă va judeca* realizat la Studioul video al Academiei de Înalte Studii Militare). Filmul execuției rămâne o mărturie neprețuită cu valoare de simbol. Cei patru condamnați la moarte — Mareșalul, premierul Mihai Antonescu, generalul Constantin Z. Vasiliu și profesorul Gheorghe Alexianu — își așteaptă cu demnitate sfârșitul. Operatorul Ovidiu Gologan își amintește: „Când s-a apropiat momentul, am auzit vocea Mareșalului, limpede și pătrunzătoare: *Domnilor, suntem gata! Ochiți cum trebuie! Trăiască România! Foc!*" Secvențele sunt incluse și în documentarul de lungmetraj realizat peste ani de regizoarea Felicia Cernăianu (despre care vom vorbi la momentul potrivit). Dar din filmul execuției lipsesc niște fotograme. În procesul verbal încheiat la conducerea închisorii Jilava cu acel prilej, se consemnează că „la comanda foc au căzut toți la pământ, dar Mareșalul s-a ridicat imediat pe mâna dreaptă, sprijinindu-se de cot și zicând: *Nu m-ați omorât, domnilor, trageți!*" Aceleași imagini lipsă sunt descrise și de operatorul Ovidiu Gologan: „Mihai Antonescu, generalul Piki Vasiliu și Gh. Alexianu au căzut retezați și trupurile lor au rămas în nemișcare. Aparatul țârâia necontenit; urmăream împietrit scena de coșmar. Se petrecea ceva incredibil. Mareșalul se ridicase într-un genunchi și înălțându-și pieptul și fruntea a strigat: *N-ați nimerit, domnilor! Ochiți mai bine, terminați odată!*" Murea, în acei ani, o lume...

„CLASICIZAREA“ FILMULUI NAȚIONAL (1949–1970)

NOILE PREMISE ALE PRODUCȚIEI CINEMATOGRAFICE

Baza tehnico-materială a producției cinematografice în anul naționalizării (1948) era precară: un studio cinematografic — alcătuit dintr-un platou de 200 mp, cabine de montaj, o instalație de înregistrare a sunetului și câteva anexe (pe fosta stradă Wilson, în centrul Capitalei) — și un laborator de prelucrare a peliculei (la Mogoșoaia), echipat cu mașini de developat și copiat peliculă de 35 mm alb-negru, care asigura toate lucrările de creație și tiraj pentru întreaga producție autohtonă și străină. Atât. O zestre săracă, incapabilă să susțină preconizata „desfășurare" a cinematografiei naționale. Astfel se face că, încă în anul 1949, s-a luat hotărârea construirii unui Centru cinematografic, iar Ministerul Artelor a enunțat tema de proiectare a viitorului studio. Lucrările au început în 1950 — piatra de temelie a fost pusă de dr. Petru Groza —, într-un frumos cadru natural la 18 km de oraș, pe malurile lacului Buftea (o idee contestată de unii, distanța față de Capitală generând — în special în primii ani, până la „modernizarea" șoselei de acces — probleme de transport, o risipă de timp și energie pentru lucrătorii și colaboratorii Centrului). Complexul urma să fie finalizat — conform planurilor inițiale — abia în anul 1959, dar se preconiza funcționarea lui parțială încă din 1954 (în vederea asigurării unor condiții minime necesare producției naționale). Ca soluții tranzitorii — până la punerea în funcțiune a Centrului de la Buftea — s-a construit rapid Complexul de la Floreasca (preluat, în 1956, de către televiziune, care a emis de aici programele sale, până la inaugurarea unui nou Telecentru); platoul de la Floreasca era de trei ori mai mare decât cel moștenit de la O.N.C., avea 600 mp, și, în același corp de clădiri, se mai aflau o sală de înregistrare — cu toate instalațiile anexe — și un laborator pentru prelucrarea peliculei de 35 mm, alb-negru și Orwo color. Tot ca o soluție tranzitorie s-a amenajat încă un mic studio în centrul Bucureștiului, „Tomis", cu un platou în suprafață de 320 mp. Pentru a se asigura de urgență utilaj cinematografic de fabricație românească — necesar producției de filme și rețelei de difuzare — s-a luat măsura înființării unor întreprinderi specializate precum „I.S. Tehnocin" (care — vreme de nouă ani, până va fi comasată, în 1959, cu „Industria Optică Română" — va produce aparate de proiecție pentru filme de 35 mm, pentru filme de 16 mm, amplificatoare, difuzoare, tablouri de comandă, filmostate, derulatoare, reflectoare pentru studiouri, rivalte, travelinguri etc. etc.).

Între timp, „noua Cinecittà" (cum s-a scris în presa străină despre Buftea: „o Cinecittà a sud-estului european") începea să prindă contururi. Între 1954 și 1957 au fost date în exploatare cele cinci platouri de filmare, în 1957 s-a inaugurat studioul de sunet, în 1958 laboratorul pentru prelucrarea peliculei și, în sfârșit, în 1959 a fost gata și cea din urmă aripă (corpul de clădiri pentru filmări combinate). Centrul de producție cinemato-

grafică de la Buftea avea următoarele caracteristici la inaugurare: platoul 1, o suprafață utilă de 660 mp și o înălțime de 11,50 m; platourile 2 și 3 — câte 280 mp și o înălțime de 8 m; platoul 4 — 660 mp, înălțime de 11,50 m și o trapă de 80 mp cu o adâncime de 2,50 m; platoul 5 — 96,25 mp, înălțime 4,50 m, ca anexă având o piscină de 41 mp, cu o adâncime de 1,20 m și un tunel pentru filmări combinate. „Citadela" filmului românesc, cu o dotare modernă pentru epoca respectivă, dădea posibilitatea producției autohtone să intre în competiție, de la egal la egal, cu studiouri europene de talie medie. Centrul mai dispunea de un platou exterior, dotat cu instalațiile necesare, precum și de o suprafață de teren de 16 ha, destinată construirii unor decoruri de dimensiuni mari și foarte mari (străzi, piețe, cetăți etc.). Cunoscutul scenograf francez Georges Walkhewitch avea să construiască aici, în 1966, pentru filmul lui René Clair *Serbările galante* (realizat în coproducție cu studiourile București), un decor plurivalent, imens, care — cu diverse modificări de rigoare — avea să fie folosit la multe alte filme: *Dacii, Haiducii, Bătălia pentru Roma, Mihai Viteazul* etc. Fără a intra în amănunte tehnice, aș aminti faptul că Studioul de la Buftea fusese dotat și cu un Tonstudio, o sală pentru mixaj și înregistrări de muzică și cu alte diverse anexe (cameră de ecou, cameră pentru solist, cameră pentru crainic, cameră pentru aparaturi de înregistrare a muzicii, o sală de postsincron-dialog, o sală de postsincron-zgomote, o sală pentru transpunerea pe bandă magnetică a materialelor înregistrate, săli de proiecție pentru vizionarea materialelor). Pentru operațiunile de montaj, cineaștii aveau la dispoziție treisprezece cabine echipate cu instalații moderne, un corp de clădire era rezervat trucajelor și filmărilor combinate, realizării de generice, proiecții prin transparență, filmări subacvatice etc. Într-o perioadă revolută, laboratorul pentru prelucrarea peliculei de la Buftea cucerise un binemeritat prestigiu în partea noastră de lume (să-i zicem Europa de sud-est): în special calitatea prelucrării materialelor Eastman color — dar și alte operațiuni privind negativele de sunet, copiile de lucru, contratipe pozitive și negative alb-negru etc.— justificau aceste aprecieri. În domeniul perfecționării proceselor tehnologice de producție și al îmbunătățirii performanțelor la utilajele cinematografice din dotarea existentă, inginerii și tehnicienii de la Buftea au contribuit cu o seamă de inovații și invenții, brevetate în țară și peste hotare. Dintre invențiile omologate în străinătate amintesc „transcolorul" — un procedeu pentru introducerea unor culori dominante în filmul color, apariția și dispariția cu intermitență a culorilor (Aurel Miheles), „transtravul" — un dispozitiv automat pentru filmări de cadre fixe cu perspectivă variabilă (Sergiu Huzum), „miracolorul" — un procedeu pentru obținerea unor imagini statice și dinamice în culori convenționale (Coloman Ondrejcsik), „graphis-colorul" — o metodă de prelucrare a peliculei color cu efecte artistice deosebite (Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer, D. Morozan, G. Palivăț), subtitrarea filmelor cu caractere autovignietate (I. Butănescu), o metodă pentru vizualizarea textului de dialog pentru operațiunile de postsincron și dublaj (A. Petculescu).

Proiectat inițial pentru o producție anuală de 12 filme de lungmetraj, Centrul cinematografic de la Buftea a funcționat o perioadă destul de lungă sub randamentul firesc: în anii 1958 și 1959, de pildă, producția anuală a fost de 4 lungmetraje (ca în 1955, când se inaugurau primele platouri). Cum se scria în epocă — fără a se bănui ce se va întâmpla în continuare — „colosul de la Buftea a măcinat în gol, ca o moară părăsită, platourile rămânând pustii cu lunile" (Manuela Gheorghiu, Constantin Pătrășcoiu, „Temeliile cinematografiei naționale. Structuri și perspective", în „Cinematograful românesc contem-

poran 1949–1975, pag. 33–34). Prin forța lucrurilor, la începutul anilor '70, când capacitatea studiourilor va fi folosită din plin — ba chiar cu mult peste prevederile inițiale —, prețul mediu de cost al unui film va ajunge să fie de trei ori mai mic decât în 1958! Dacă până în 1960 se realizau — cum am văzut— cam patru filme de lungmetraj anual, în 1961 producția se va dubla brusc, în 1964 se va ajunge la 11 premiere anual, în 1965 se va bate un prim record, 16 filme anual. Ulterior, cu excepția unei ușoare „crize" înregistrate între anii 1969–1970, productivitatea studiourilor va crește continuu, ajungându-se în primii ani '70 la 25 pelicule de lungmetraj anual!

În anul 1950 se înființa studioul cinematografic „Alexandru Sahia", care prelua producția de filme documentare și a jurnalelor de actualități (cărora, din 1954, aveau să li se adauge filmele științifice, mai exact de „știință popularizată"). Inițial, studioul realiza sub 20 de filme anual, iar jurnalele de actualități apăreau cu intermitențe. La sfârșitul deceniului al șaptelea, producția de filme documentare atingea 200 de acte anual. În anul 1964, după ce filmul românesc de animație înregistrase o seamă de importante succese naționale și internaționale, s-a înființat și un studio specializat în producerea acestui gen cinematografic. Până atunci, în cadrul Centrului cinematografic de la Buftea, se creaseră condiții pentru realizarea unui număr de 4-7 filme de animație pe an. Dar, încă din 1955, producția de filme animate ajunsese la 15 titluri, acesta fiind unul dintre „argumentele" care au dus la crearea unei baze tehnico-materiale aparte pentru filmele de animație. La sfârșitul deceniului 7, producția de gen ajungea la aproape 30 titluri pe an.

ȘCOALA FILMULUI DOCUMENTAR: O „FATA MORGANA"?

Ne-am obișnuit să asociem istoria și evoluția filmului documentar românesc cu istoria și evoluția studioului specializat, „Alexandru Sahia", devenit „Sahia-Film". Este mult adevăr în această asociere, dar cele două realități nu se suprapun. Studioul „Sahia" — care avea să pună, într-adevăr, bazele unei producții ritmice și substanțiale de documentare — lua ființă spre sfârșitul deceniului al cincilea. Istoria postbelică a documentarului românesc a devansat, însă, momentul anului 1950, când producția de gen a fost preluată de studioul proaspăt înființat (studio care, peste patru ani, va prelua și producția filmelor de știință popularizată). Pe parcursul anilor, Studioul „București" avea să-și păstreze și el anumite prerogative în creația de documentare. „Greul" l-a dus, însă, „Sahia-Film", iar încă înainte de înființarea acestuia, regizori consacrați ca Jean Mihail sau Paul Călinescu au predat ștafeta unor nou-veniți ca Victor Iliu sau Ion Bostan, unor încercați regizori de ficțiune ca Jean Georgescu. Cel mai important moment al acelui timp cinematografic de „noi începuturi" rămâne, peste ani, filmul lui Victor Iliu *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia"* (1949). Naivitățile și perversitățile acelui timp social și-au pus pecetea, desigur, pe „mesajul" cinematografic. Eram în anii colectivizărilor forțate, cu chiaburi odioși și țărani „mijlocași" nehotărâți (care-și încredințau nedumeririle „organului central"). Dar filmul, tocmai prin înfățișarea veridică a unor realități, rămâne — peste decenii — un document despre mentalitatea, anomaliile și aberațiile unei epoci

social-politice revolute în care mijeau „zorii unei vieți noi". „Documentarul, așa cum îl practică Iliu — nota George Littera în „Schița pentru un portret" care însoțește volumul postum de scrieri cinematografice al lui Victor Iliu „Fascinația cinematografului" — devine expresia frustă, nealambicată, a realului în continuă mișcare, a stărilor de lucruri pe care le observă ochiul cinematografic și le filtrează conștiința lui civică". Inspirat de un fapt real — o scrisoare adresată de un țăran „Scânteii" în zilele înregimentării țăranilor în întovărășirile agricole —, Victor Iliu compunea, în 1949, un film gazetăresc, o nuvelă cinematografică de o mare bogăție stilistică, peste care planează — anunțând evoluția regizorului și a operatorului Ovidiu Gologan — „amintirea" unui Dovjenko, a unui Eisenstein. Lăsând deoparte „verbul înflăcărat", în filmul lui Victor Iliu regăsim satul românesc cu problemele lui reale, caracterul predominant descriptiv al documentarelor de până atunci fiind înlocuit cu o intervenție directă, activă (discutabilă peste ani), în perimetrul vieții sociale. Putem considera că printr-un film ca *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia"*, documentarul românesc dobândea conștiința de sine. În aceeași perioadă debuta regizorul Ion Bostan (cu scurtmetrajul *Un minut*, din 1949): filmul documentar își lărgea frontul creatorilor, deschiderea spre realitate. De la 14 filme documentare — câte s-au realizat în 1951 la studioul „Sahia" (un adevărat record în materie) s-a ajuns, în finalul anilor '60, la peste 200 de documentare anual, și cifra a continuat ani la rând să crească.

Încercând o sistematizare a masivei producții de filme documentare și științifice realizate între anii 1948 și 1970 — ar fi de pus în discuție peste 1000 de titluri! —, pot fi evidențiate câteva etape distincte în istoria genului. Au fost, întâi, anii deceniului al șaselea, ai unor multiple și necesare acumulări de experiență. Un prim salt calitativ s-a produs în primii ani ai deceniului al șaptelea, când, în special după anul 1963, s-a vorbit, ca despre o apropiată perspectivă, despre „școala documentarului românesc". Vizitându-ne țara în 1964, cu prilejul primului festival național al filmului de la Mamaia — ce vremuri! —, reputatul istoric și critic de film francez Georges Sadoul scria (în „Lettres françaises") că „școala românească de scurtmetraj a devenit pentru mine o realitate vie și captivantă de care vor trebui să țină seama de acum înainte suporterii acestui gen dificil". Au urmat, însă, până către sfârșitul deceniului, anii unui reflux, în creația documentariștilor a intervenit o anume debusolare, pentru ca de prin anii 1969–1970 să se înregistreze un nou reviriment, ba chiar înscrierea filmului documentar pe orbite superioare de interes civic și estetic, moral-filozofic. Sigur, împărțirea în acest fel, „pe etape", a istoriei filmului documentar românesc poate fi suspectată de simplism și, oricum, din discuție nu pot lipsi alte „capitole" esențiale, în orice tentativă de cronologizare, cum ar fi diferențierea și maturizarea tematică și stilistică a producției, conturarea unor personalități regizorale și operatoricești, definirea particularităților specifice ale documentarului românesc. Retrospectiva devenirii lasă să se întrevadă semnificative „urcușuri" și „coborâșuri" pe care, utilizând și validările timpului, le putem defini ca atare, în interesul și de dragul perspectivei.

Să aruncăm, așadar, o punte peste anii deceniului 6, spre a desprinde câteva din argumentele artistice și tematice care au condus spre momentul primului salt calitativ în producția de gen. Momentul a coincis cu o spectaculoasă afirmare a documentarului românesc nu numai în țară ci și peste hotare. Ce înregistra palmaresul creației documentare la începutul deceniului al șaptelea? Câțiva dintre regizori aveau, de pe atunci, o seamă de realizări importante la activ. Ion Bostan, de pildă (1914–1992), își găsise de aproape zece ani calea lui în cinematografie: calea cinstei și demnității profesionale. El s-a lămurit foarte repede,

încă de la filmul... *Calea belșugului* din 1952, cum stau lucrurile cu... calea belșugului socialist. A mai încercat un singur film „industrial", *Baia-Mare* (1953), dar a reușit — după cum singur o mărturisește — un film de suflet: „Am început filmările târziu, în septembrie, când se auriseră dealurile, când toată regiunea prinsese culoarea merelor coapte, a strugurilor, a fețelor umane bronzate, culorile portului național scos la iveală în anotimpul nunților atât de pitorești din Maramureș și din Oaș. Era un tablou saturat de culoare și de vitalitate și am trăit în așa fel efortul de a surprinde și reda acest tablou pe peliculă, încât m-am legat efectiv pentru totdeauna de această regiune." După numai trei-patru ani de activitate cinematografică, regizorul Ion Bostan încheia o etapă: înțelesese că în „era nouă începută" (când, vorba epigramistului, ... „rahații scriu în loc să pută") trebuie să recurgi la subterfugii pentru a-ți păstra crezul și personalitatea. Între 1955 și 1958 regizorul a parcurs — cu pregnante finalități culturale — experiența unor „filme despre artă". Scurtmetraje ca *Nicolae Grigorescu, Theodor Aman,* și — îndeosebi, aș zice — *Uciderea pruncilor* (acesta din urmă, consacrat celebrului tablou al lui Bruegel, izbutind să pătrundă cinematografic procesul intim de creație al artistului, urmărind parcă, în montaj alternativ și dinamic de detalii și ansamblu, „gândul și mâna pictorului"), inaugurau o „secțiune" importantă de film documentar, consacrată, deopotrivă, valorilor naționale și universale ale picturii. *Cetatea Histria* și, peste câțiva ani, *Voroneț* — evocări ale unor vechi tradiții imortalizate în piatra unor adevărate capodopere de artă și arhitectură — dădeau în anii 1956 și, respectiv, 1962, o nouă strălucire culturală unei opere cinematografice cu ample deschideri spre istorie, legendă și mit. Iar primele filme despre fauna și flora Deltei, ce inaugurau o adevărată monografie cinematografică a locurilor — peisaje luxuriante, cărora Ion Bostan le-a descoperit în continuare tainice resurse de vis și poezie, consacrându-le o masivă parte a creației sale, ani neobosiți de muncă și talent —, anunțau, de pe atunci, o sensibilitate deosebită, consacrată unui spațiu cu mari resurse de frumusețe de la granița științei cu arta. *Sub aripa vulturului,* poate cel mai reprezentativ dintre scurtmetrajele acelei perioade, a fost distins cu importante premii internaționale — la Marsilia, Buenos Aires, Atena, Florența, Teheran și în Uruguay —, are câteva secvențe antologice, dintre care una, „dansul lebedelor mici", pe muzica lui Ceaikovski, în cadrul deplinei autenticități a unui lac al lebedelor, recomandă în mod special filmul — și, în general, creația autorului — ca o cercetare sensibilă, atentă și nuanțată, a unui univers cu netăgăduite rezerve de frumusețe.

Mulți alți regizori își terminaseră la începutul deceniului al șaptelea ucenicia într-ale documentarului și ajunseseră la opere de maturitate. Mirel Iliești (1923–1985), unul dintre cei mai reprezentativi documentariști, avea, în 1963, un deceniu de prodigioasă creație la activ, cu filme precum *Viscolul, Bicaz, cota 563, Un Jupiter al vremurilor noastre, Trei strigăte pe Bistrița, Rădăcini, Tăbăcarii.* Câteva din aceste scurtmetraje (după cum o spun și titlurile) au fost filmate la Bicaz, de la înălțimea macaralelor uriașe care dirijau zi și noapte mișcarea benelor de beton deasupra Bistriței zăgăzuite, sau în zgomotul de fond al plutașilor și artificierilor care însoțea — alături de motivul muzical simbolic al „Appasionatei" — imaginile unui grandios efort constructiv. În *Rădăcini,* Mirel Iliești vorbea, cu emoție, despre legăturile tainice ale sculpturilor lui Vida Geza cu pădurea maramureșeană, „rădăcini" cărora filmul le descoperă foarte cinematografic esența. Realitățile aspre, dureroase, ale tăbăcăriilor de odinioară — denunțate în presa vremii, necruțător, de reportajele și desenele lui Geo Bogza — au constituit obiectul unui film cu pregnante

virtuți civice și de mare elocvență imagistică; operator era Sergiu Huzum, cel care l-a însoțit pe regizor și în alte filme (*Un Jupiter al zilelor noastre, Rădăcini* etc.), înaintea plecării în Franța — 1970 —, unde avea să-și continue cariera cinematografică. Spre sfârșitul anilor '60, cu filmul *Cântecele Renașterii* — dedicat corului „madrigal" —, regizorul obținea (pe lângă alte numeroase premii internaționale care i-au jalonat cariera) cea mai importantă distincție de la Cannes, Marele Premiu „Palme d'or".

Între anii 1957 și 1964, un alt regizor prestigios al documentarului românesc, Paul Barbăneagră, realizase 15 filme de scurt metraj, printre care mica bijuterie *Dirijorul*, un eseu dedicat dirijorului George Georgescu. Mâinile binecunoscutului muzician deveneau, în filmul lui Paul Barbăneagră, adevărate personaje, se identificau cu muzica, desenau în aer, cu volutele lor spectaculoase, cu tresăririle lor magice, simfonii și elegii, rapsodii și poeme. Dintre celelalte pelicule ale regizorului ar fi de amintit *Album de pictură contemporană românească (1960), Festivalul Enescu* (1962), *Tonitza* (1964), filme despre artă, semnate de un bun cunoscător al artei, însoțit la rându-i, în demersurile sale, de operatorul-artist Sergiu Huzum. De altfel, după 1965, regizorul Paul Barbăneagră, stabilit în Franța, se va dedica filmului-eseu despre artă, semnând — ca regizor și producător — un prestigios serial, *Arhitectură și geografie sacră*, tot împreună cu operatorul Sergiu Huzum, realizând și câteva filme cu subtext filozofic ca *Mircea Eliade și redescoperirea sacrului, Gheorghe Zamfir sau rugăciunea sunetului*.

Și un regizor ca Jean Petrovici lăsase în urmă, în 1963, un deceniu de activitate laborioasă, anunțând o sensibilitate ieșită din comun și pasiunea neobosită pentru semnificațiile faptului divers. *Un om obișnuit* (1960) contura un portret contemporan extras din viață de către un publicist „vioi" al acelor ani, Nicuță Tănase. Dar filmul care avea să încununeze o primă etapă din creația regizorului a fost *Pretutindeni muncesc oameni* (urmat, la scurtă vreme, de *Rădăcinile orașului* și *Școala de la Meri*); cei trei eroi ai filmului sunt un revizor de cale ferată, un paznic de far și un meteorolog de pe vârful Omul, trei „oameni singuri", izolați — prin specificul muncii lor — de colectivitate, care se străduiesc, prin tot ce fac, departe de semenii lor, ca viața celorlalți să-și desfășoare cursul firesc. Cu un comentariu de Eugen Mandric, filmul poate fi considerat emblematic pentru creația lui Jean Petrovici, care, și în multe din celelalte filme ale sale — fie că se petrec în subteranele Capitalei (*Rădăcinile orașului*), că vorbesc despre o învățătoare dintr-un cătun izolat (*Școala de la Meri*) sau vizează, într-un serial, activitatea de pe o platformă marină —, aduce în prim plan „oameni singuri". Printre scenariștii cu care a colaborat Jean Petrovici a fost Eva Sîrbu (care a colaborat și cu regizori precum Alexandru Sîrbu, Mirel Ilieșiu, Doru Segal, Paula Popescu-Doreanu, Gabriel Barta, Dona Barta): *Școala de la Meri* atrage și prin lirismul său de bună calitate.

La începutul anilor '60 împlinise un deceniu de activitate și Gabriel Barta (1923–1972) ale cărui filme păstrează, de asemenea, distincte peceți de lirism. Debutase, în 1954, cu documentarul *Ceferiștii*, personaje pe care și-a propus să le reîntâlnească după 20 de ani. O moarte fulgerătoare i-a răpit, însă, în 1972, întâlnirea promisă cu vechii prieteni. Terminat de colaboratori apropiați — printre care Mirel Ilieșiu —, filmul *După 20 de ani*, urmărind destinul personajelor de odinioară, este, deopotrivă, și un omagiu adus regizorului, în urma căruia au rămas creații durabile (*Prietenii vieții, Cei mici despre lumea mare, Gara, Și atunci...*, *Stimată domnișoară V.*, *Cotele apelor Dunării, Pâinea*). La capătul unui deceniu de acumulări se aflau — în momentul prefigurării unei școli documen-

taristice — mulți alți regizori, printre care Virgil Calotescu (1928–1991), cu *Daruri smulse naturii, Aurul alb, Ultima generație de săraci* — filmul care l-a lansat, în 1958, dar care nu s-a dovedit tocmai „premonitoriu" —, *Scoicile n-au vorbit niciodată;* Mircea Popescu (consecvent realizator de documentare științifice, printre care *Tăierea rapidă a metalelor, Atomul în slujba omului, Cocsul, Elementul 14 siliciu* și, mai târziu, un serial despre *Porțile de fier* și câteva filme sociologice, *După 40 de ani* — cu trimitere la filmul sociologic din 1929, *Drăguș* — și *Dimitrie Gusti*); Erwin Szekler („alpinistul" nr. 1 al studioului, care a „bătut" cu obstinație munții, din Piatra Craiului în Făgăraș, și până acolo unde Carpații întâlnesc Dunărea). Un prețios bagaj de experiență acumulaseră, de asemenea, regizori ca Alexandru Sîrbu (care debutase, în 1956, cu *Reportaj la „Steagul Roșu"* și, printre documentarele sale a lăsat filme cu „clipiri" de ciné-verité ca *Sonda* sau *Pe urmele unui reportaj*), Zoltan Terner, stabilit ulterior în Israel, cu câteva filme științifice de referință la „momentul adevărului": *Conveierul verde* (1962), *Orchestra ultrasunetelor* (1963), *Noi și soarele* (1964). Trecuseră prin experiența filmului documentar, în 1960, spre teritoriile filmului de ficțiune regizori ca Savel Stiopul — *Bogății ascunse, București, oraș înflorit, Cu fața spre public, Amintirea unei artiste* — sau Mircea Săucan — *Casa de pe strada noastră, Pagini de vitejie* —, lăsând urme durabile ale trecerii lor, după cum și experiența documentarului a lăsat urme durabile în formarea lor artistică.

Faptul că mulți regizori atinseseră în perioada de referință un grad înalt de maturizare artistică trebuie corelat cu marele număr de debuturi reprezentative înregistrat în jurul anilor '60. Debuta, în 1960, regizorul Alexandru Boiangiu, cu un documentar despre „cetățile industriale", pentru a ajunge în scurtă vreme la o specie documentaristică palid reprezentată în preocupările creatoare, aceea a filmului-anchetă. După *Casa noastră ca o floare* (o satiră a unor comportamente necivilizate), Alexandru Boiangiu realiza câteva documentare cu o importantă pondere civică: întâi *Oltenii din Oltenia* (1965), o șarjă amicală, după cum o dovedește și gluma care deschide filmul: pe marginea unui hat se odihnesc niște haine, legături cu mâncare, un ulcior, ceva mai încolo, la prășit, oamenii lucrează de zor: „Știți ce face olteanu' când n-are ce face? Se dezbracă și-și păzește hainele..."; *Cazul D,* apoi — povestea unui trist destin uman care trimite, încă din titlu, spre personajul lui Vittorio de Sica din *Umberto D* —, își propunea, în 1966, o investigație în universul relațiilor dintre părinți și copii, exemplificând, printr-un singur „caz", acela al bătrânului Dobrotă, a cărui viață curge molcom într-un azil de bătrâni, regretabile drame familiale. Fațete surprinzătoare ale relațiilor bătrânului cu familia sunt descoperite de ochiul cinematografic și de microfonul ascuns cu grijă de regizor și de scenaristul Mihai Stoian pentru a nu da nimic de bănuit personajului central din scurta povestire adusă pe ecran; *Ursul,* în 1968 și *Când bărbații devin tați,* în 1969, sunt alte două anchete, prima pornind de la un caz tragic (un urs care a făcut victime într-un sat), a doua — investită cu surâsuri. Documentarul românesc ajunsese la ora „ciné-verité"-ului. Celebrul documentarist olandez Joris Ivens — fără a fi un adept declarat al metodei — spunea următoarele despre acest curent, impulsionat în special de francezi în anii '60: „Ciné-verité-ul este o treabă foarte bună. Ne stimulează. El spune «marelui film»: «nu mai pălăvrăgi atât!» Documentarului: «nu face numai poezie!». El ne bagă cu nasul în viața cotidiană, care e totuși sursa... Te depărtezi de ea, din rațiuni suprarealiste sau abstracte, e bine, arta trebuie să încerce cât mai multe drumuri, dar se trezește strigată de «ciné-verité»: «asta e! așa e!»". Debuta, în 1961, cu *Drumurile Crișanei,* unul dintre cei mai talentați și originali

regizori ai Studioului „Sahia", Slavomir Popovici (1930–1983), care, peste patru ani, cu filmul *Romanțe aspre,* bătea la porțile capodoperei. Personajele păreau a fi, în acel film din 1965–1966, niște locomotive îmbătrânite de vreme, de oboseală, de atâta alergătură, care se pregăteau de casare, de „ultimul drum". Personajele erau, de fapt, anotimpuri și generații, începuturi și sfârșituri, personaj principal era însăși viața noastră cea de toate zilele, cu romanțele (aspre) și cu asprimea ei (nu tocmai romantică), cu întâlnirile și despărțirile ei decisive. Vom mai avea prilejul să vorbim despre filmele lui Slavomir Popovici: de atunci, cineastul romanțelor aspre — alături de cei mai constanți colaboratori ai săi, scenarista Gabriela Ionescu, operatorii Doru Segal și Ion Bârsan, compozitorul Anatol Vieru sau redactorul muzical Theodor Mitache — nu și-a desmințit niciodată vocația meditativ-poetică. Debuta, în 1959, Erich Nussbaum, regizor cu remarcabilă vocație culturală, și — după scurtmetrajul *Albume de artă populară* — își dădea măsura talentului în documentarul de artă *Ciucurencu,* una dintre cele mai substanțiale creații ale genului. Spre deosebire de acel soi de academism care caracteriza primele documentare consacrate artei plastice românești, aparatul de filmat era receptiv îndeosebi la ceea ce spectatorul unei expoziții nu poate reține dintr-o privire, filmul definindu-se ca un aplicat studiu al coloristicii operei lui Ciucurencu, servit fiind cu rafinament imagistic de operatorul Costea Ionescu-Tonciu și de ideația muzicală a lui Anatol Vieru. Tot în domeniul documentarelor de artă debuta în 1958 regizoarea Nina Behar (1930–1989), stabilită după 1975 în străinătate: primul ei film, *Luchian,* era o convingătoare demonstrație estetică privind „natura" pictorului evocat, un eseu cu nuanțate și aprofundate selecții; autoarea avea să „recidiveze", cu scurtmetraje precum *Universuri picturale* (1965), *Pictorul Ghiață, Pallady, Mâinile pictorului* — o replică, parcă, la „mâinile dirijorului" (1967), *Lucian Grigorescu* (1968). În 1959 debuta și Iancu Moscu, cu *Bucureștiul, ieri și azi,* anunțând un spirit viu, cu multiple disponibilități poetice, filozofice și civice; scurtmetrajul său *Navigatori care dispar* rămâne un prețios document despre o meserie pe cale de dispariție, aceea a plutașilor pe râurile repezi de munte, în timp ce satira *Fabrica de împachetat fum* (1967) concurează, încă, în competiția celor mai active intervenții critice ale studioului. Lui Iancu Moscu i se datorează și documentarul din 1961 *30 de operatori pândesc eclipsa,* ale cărui imagini au fost „citate", pe micile ecrane, și cu prilejul eclipsei totale de soare din 1999. Cu pelicule mult apreciate în țară și — mai ales — peste hotare își făceau intrarea, pe teritoriile documentarului științific, doi realizatori de bază, Stelian Penu care propunea, după alte câteva experimente, filmul *Capul izolat* (1959) și Doru Chești (1934–1994) cu *Febra aftoasă* (1960). Debuta în 1960 și regizoarea Dona Barta, continuând creator experiența acumulată de Ion Bostan în spațiile de confluență ale științei cu arta. Cu temperamentul cercetătorului, dar și cu un acut simț estetic, Dona Barta (1931–1977) propunea, prin filmele sale, revelații pasionante despre universuri și microuniversuri nu întotdeauna la îndemâna ochiului omenesc, mici antologii ale frumosului în natură. Cele mai bune filme ale sale — *Povestiri din lumea Mării Negre* (un film premiat la Veneția în 1962), *Temă cu variațiuni* (1965), senzaționalul *Efemeride* (1968), celelalte de mai târziu — conțin secvențe cu adevărat antologice. Debuta în 1963, după un deceniu de practică operatoricească, regizoarea Florica Holban (1928–1996), care, încă de la primul film, *Oameni și măști,* anunța un simț cetățenesc ieșit din comun. Scurtmetrajul său *A cui e vina?* (1965) a șocat la vremea respectivă. În fața aparatului de filmat, copiii, din „casele copilului", din centre de reeducare, își mărturiseau tristețile, tragedia și în multe dintre cazuri —

demnitatea. Cu un calm nefiresc, o fetiță povestea cum a fost părăsită de mama ei, într-un tren, pe când avea doar câteva luni. O altă fată — și ea cândva părăsită — rostea adevăruri teribile: a furat, a mințit, a blestemat. Regizoarea a fost crudă, poate, în răscolirea unui trecut dureros, dar îi împărtășim crezul: „Vreau să șochez, să zdruncin indiferența; poate că am fost crudă și cu copiii, răscolindu-le durerea, dar când îi făceam pe ei să plângă, mă gândeam că poate astfel voi împiedeca pe alții să plângă". Debuta, tot în 1963, unul dintre regizorii de bază ai studioului, Titus Mesaroș, cu un „triptic" consacrat construirii barajului de pe Argeș (*4000 de trepte spre cer, Spre cer* și *Ultima treaptă*): cele „4000 de trepte spre cer" erau cele 4000 de scări din lemn, așezate provizoriu pe pantele muntelui, care facilitau accesul muncitorilor spre locurile lor de muncă. În astfel de filme — prin imaginile de mare spectaculozitate ale operatorului Petre Gheorghe din *4000 de trepte spre cer* sau ale operatorului William Goldgraber din *Spre cer*, prin demersul regizoral — documentarul românesc trecea de la „înregistrarea mecanică pe peliculă" a unor momente de actualitate la „mărturia sensibilă", care propulsa în prim-plan gândul autorului. Este, și acesta, un „salt calitativ" în concepția asupra filmului documentar.

În viața studioului „Sahia", condus din 1951 (și până în 1988) de Aristid Moldovan, a existat, în primii ani '60, și un „moment colectiv" care ar trebui să fie evocat: majoritatea realizatorilor — printre care Mirel Ilieșiu, Alexandru Boiangiu, Ion Bostan, Slavomir Popovici, Erich Nussbaum, Doru Chești, Mircea Popescu, Maria Săpătoru, Dumitru Done, Ervin Szekler, Ladislau Karda, Petre Sirin, Gheorghe Horvat — au participat la o „monografiere" cinematografică a județelor țării. Cel puțin două dintre filmele realizate atunci au rămas ca documente prețioase despre oamenii unui timp: *Drumurile Crișanei* de Slavomir Popovici (cu un scenariu de Gheorghe Horvat și cu operatorii Francisc Patakfalvi și Petre Gheorghe) și *Puterea pâinii* de Alexandru Boiangiu (cu imagini de pe plaiuri hunedorene surprinse de operatorul William Goldgraber). Pe de altă parte, astfel de filme — să le zicem conjuncturale — evidențiau pregnant câteva dintre carențele de fond care se manifestau încă în producția de filme documentare: pericolul frecvent al „frumosului căutat", falsa literaturizare care îneca adesea adevărurile vieții, reportajele aride, cu suite de imagini inexpresive, cu comentarii fie prea stufoase, fie prea didactice, fie irelevante. Astfel de comentarii — simpliste sau retorice, literaturizante sau emfatice, fals poetice sau declarative, însoțind reportaje și documentare de actualitate, filme despre artă, filme de știință popularizată sau turistice, în sfârșit, orice specie a genului — au minat din interior, ani la rând, producția de filme documentare. Dar câștigurile de calitate, la rândul lor, au fost importante în primii ani '60. Scenarii și comentarii care au sporit substanțial calitatea textelor s-au datorat unor scriitori sau publiciști ca Geo Bogza, Nina Cassian, Demostene Botez, Maria Banuș, Eugen Mandric, Paul Anghel, Eva Sîrbu, Radu Cosașu, Gheorghe Tomozei, D.R. Popescu, Victor Vântu. Reușite remarcabile s-au înregistrat în domeniul imaginii. Continuând experiența și exemplul predecesorilor (Ovidiu Gologan, Ilie Cornea, Ion Cosma, Constantin Dembinski, N. Marinescu, W. Ott, I. Stoica), mulți alți operatori și-au format, în procesul creației, o distinctă personalitate: Sergiu Huzum a impresionat prin insolitul ideilor (și prin tehnicile originale folosite, printre care „transtrav"-ul), la Doru Segal elemente definitorii s-au dovedit a fi luminozitatea, calmul și sensibilitatea, la Costea Ionescu-Tonciu — atitudinea meditativă, la Tiberiu Olasz — spectaculozitatea, „aplicabilitatea" stilului său, la William Golgraber — febrilitatea și dinamismul, la Petre Gheorghe — corespondențele dintre om și peisaj; alți operatori au contribuit

la reușite: Gheorghe Herschdörfer (în filme de Mirel Ilieșiu, Gabriel Barta, Ervin Szekler, Jean Petrovici, Nina Behar, Pavel Constantinescu etc., până la stabilirea sa — în anii '70 — în Germania), Francisc Patakfalvy (care a colaborat, de asemenea, cu mulți regizori, printre care Gabriel Barta, Ervin Szekler, Mirel Ilieșiu, Slavomir Popovici, Alexandru Gașpar, Dona Barta, Paula Popescu-Doreanu etc.), Carol Kovacs (colaborator al unor regizori ca Dumitru Dădârlat, Stelian Penu, Maria Săpătoru, I. Moscu, Alexandru Boiangiu, Paul Orza etc.), Gheorghe Georgescu (stabilit și el, după 1969, în Germania, operator la filme de Mircea Popescu, Dumitru Done, Florica Holban, Erich Nussbaum, Pavel Constantinescu, Pompiliu Gâlmeanu etc.)... Toți acești realizatori au contribuit, în felul lor, la reușitele documentarului din primii ani ai deceniului al șaptelea. A urmat, în producția de gen — după primele trei ediții ale festivalului național de la Mamaia, 1964–1965–1966, unde documentarul s-a situat la „loc de cinste" — o perioadă de reflux. Cauzele sunt multiple. Una era detaliată de regizorul Titus Mesaroș (într-un interviu acordat revistei „Cinema" în 1968): „După părerea mea, există o proastă corelare între factorul cantitativ și cel calitativ. S-a ajuns la un fel de absolutizare a cantității... Dovadă că în acești ani a existat o permanentă presiune de jos în sus, pentru creșterea numărului de filme realizate, dar o mai mică preocupare pentru păstrarea unui anumit barem de calitate la aceste filme." Filmul documentar românesc își câștigase o platformă, de creație și de reputație, lăsase să se întrevadă parametri de „școală". Urma să se producă, firesc, următorul pas. Acest „pas" a provocat un moment (măsurabil în ani) de derută. S-au încercat drumuri dintre cele mai ciudate. Nimic rău, teoretic, în această „încercare de drumuri" (mai ales când un regizor ca Pavel Constantinescu — cu un film „emblematic" la activ, *Contemporanul meu* și stabilit, după 1971 în străinătate — lărgea orizonturile tematice ale documentarului românesc prin două filme din 1967, *Hanoi — de la răsărit la asfințit* și *Copilărie furată*, realizate în Vietnam). Numai că, practic, majoritatea soluțiilor de moment au îndepărtat documentarul de adevăratele sale rosturi; s-a recurs la formule artistice hibride, s-au rărit temele cu adevărat importante, au proliferat descriptivismul și poetizarea forțată, filmele s-au îndepărtat de realitate. În aceste condiții, școala documentarului românesc a rămas o promisiune, o „fata-morgana". Ceea ce nu înseamnă că în partea a doua a deceniului al șaptelea nu s-au produs și opere cinematografice valabile. Pe unele dintre ele le-am și numit, sunt titluri de care ne amintim cu plăcere: *Ursul* și *Când bărbații devin tați* de Alexandru Boiangiu, *Eternul feminin* de Iancu Moscu, *A cui e vina?* de Florica Holban, *Digul* de Jean Petrovici, *Soarele negru* de Slavomir Popovici, debutul în regie al operatorului Doru Segal cu *Marile emoții mici*, *Casa lui Călinescu* de Erich Nussbaum, *Țuculescu* de David Reu. Sunt, acestea, câteva dintre scurtmetrajele care rămân. Dar ele n-au dat „tonul" politicii repertoriale. Tonul revirimentului îl vor da tot regizorii de frunte ai studioului, Marele Premiu „Palme d'or" obținut de *Cântecele Renașterii* la Cannes și „manifestul" unei noi promoții (generații) de cineaști, documentarul de lungmetraj *Apa ca un bivol negru*.

ECOURILE EPOCII ÎN FILMELE ANILOR '50

Dacă personajele filmului românesc dintre cele două războaie mondiale — ca și plăsmuitorii lor — visau, și visele lor erau, cum s-a mai spus, *vise de flămânzi (Milionar pentru o zi, Lache în harem, Visul lui Tănase, Bing-Bang)*, personajele filmelor românești de după *Răsună valea,* din primii ani ai deceniului al șaselea — ca și plăsmuitorii lor —, *luptau*. Luptau *pentru* (pentru construirea unui alt tip de societate, pentru formarea „omului de tip nou", pentru impunerea dezideratului leninist al dictaturii proletariatului, pentru afirmarea „conștiinței socialiste") și luptau *contra* (contra dușmanilor de clasă, contra chiaburilor, contra sabotorilor și a celor aflați în solda serviciilor de spionaj străine, contra „cozilor de topor", contra tuturor celor care puneau bețe în roate „drumului victorios al socialismului"). Filmul — în primii ani de după naționalizarea mijloacelor de producție — devenise o armă. „Filmul ca armă" nu era defel o figură de stil, era cruda realitate: prin tipul istoriilor aduse pe ecrane, prin modul de rezolvare a conflictelor, prin însăși natura „eroilor pozitivi", peliculele românești din perioada de referință erau — înainte de orice altceva — instrumente de propagandă. Iată cum caracteriza Ecaterina Oproiu (încercând să sintetizeze, în 1975, „un sfert de veac de film românesc") cinematograful primilor ani de „lume nouă": „Într-o epocă în care «a nu fi cu noi înseamnă a fi împotriva noastră», filmul «trebuia să militeze», el trebuia să arate cum se ascute lupta de clasă, cum clasele deposedate încearcă zadarnic, prin cozile lor de topor, «să ne pună bețe-n roate». Sabotajul nu va reuși. Șantierul nu se va închide. Tunelul va fi străpuns (*Răsună valea*). Filmul arăta, de asemenea, un sat, care, deși mai păstra, în costumație și decor, aerul bucolic al vechilor producții cu subiecte rurale, nu mai avea nimic de-a face cu trecutele drame țărănești, cu fatalismul lor sumbru, cu patimile amorurilor oarbe sau cu setea religioasă de pământ. Lumea satului nu mai conține astfel de porniri decât episodic, la câte un personaj secundar, «netipic», care nu și-a găsit *încă* locul în noua așezare. În afara unor asemenea exemplare de importanță secundară, această lume se regăsește în această etapă, pe ecrane, împărțită pe criterii de clasă, cu o maximă strictețe. Nu arareori rigoarea se confundă cu schema: țăranii săraci sunt interpretați de actori cu obraz cioplit din stâncă, cu privirea tăioasă, dar dreaptă, cu siluetă statuară. Ei sunt întotdeauna hotărâți, jusți, neclintiți, devotați până în fundul sufletului și uneori până la ultima picătură de sânge. Țăranii mijlocași sunt interpretați de actori cu fizic incert. Ei sunt șovăielnici, pradă ispitelor și ademenelilor, dar când, în sfârșit, înțeleg, devin «aliați de nădejde». Chiaburii — sunt interpretați de actori cu figuri speciale, de preferință grași, aproape întotdeauna cu priviri viclene. Ei uneltesc necontenit. Dragostea curată a fetei de pălmaș e mânjită adeseori de pofta murdară a odraslei de bogătan, fiul chiaburului. Individul neluminat, «element fără conștiință», se va lăsa mituit de naș și va acționa ca o unealtă oarbă până spre final, când se va dumiri cine-i sunt adevărații prieteni și cine adevărații dușmani și va trece alături de ai săi (*În sat la noi, Mitrea Cocor, Desfășurarea* — deși acest ultim film, datat 1955, plătește cel mai mic tribut clișeelor, iar unele din secvențele sale conțin un fior care rămâne viu peste ani)." Critica de film purta, la rându-i, ca personajele de pe ecran, ca plăsmuitorii lor, ecourile și semnele epocii: filmele erau „imnuri aduse vieții noi", trăgeau „semnale de alarmă", ne învățau „să fim vigilenți", „demascau", „pledau", „combăteau", „slujeau". Efectiv, cinematograful, această „armă" importantă a frontului

ideologic, era — în epocă — o „cutie de rezonanță" a patosului politic. Dincolo, așadar, de toate considerațiile privitoare la valoarea (sau non-valoarea) intrinsecă a filmelor în discuție, cinematograful românesc al acelor ani — prin tematica sa, prin mesajele sale, prin aderențele sale social-politice, prin limitele sale specifice — rămâne *document* al unui moment istoric. Din această perspectivă, valoarea sa este inestimabilă chiar atunci când rezultatele artistice sunt sub orice critică. Nu este cazul unei pelicule precum *Răsună valea* de Paul Călinescu, primul film de lungmetraj al „tinerei cinematografii de stat".

Anul premierei: 1949. Cronicile aveau să apară în ianuarie 1950. Ecourile premierei au luat proporțiile unei sărbători naționale. *Răsună valea* era „adevăratul început" al filmului românesc! Pagini întregi din cotidianele timpului au fost rezervate acestui triumf. Toți comentatorii simt nevoia să încadreze filmul în vasta problematică a „transformărilor revoluționare". În distribuție figurau numeroși actori de frunte ai scenei, alături de nume noi, pentru care filmul a fost o „rampă de lansare": Marcel Anghelescu (Ion), Geo Barton (Radu), Radu Beligan (Niki Goguleanu), Angela Chiuaru (Sanda), Ionescu Ghibericon (Cârciumarul), Eugenia Popovici (Ileana), A. Pop Marțian (Crețu), Nicolae Sireteanu (inginerul Dinescu), Ion Talianu (bancherul Goguleanu), Maria Voluntaru (doamna Goguleanu), Puiu Dumitrescu (responsabilul UTM), Marcel Enescu (inginerul Poenaru), Puiu Hulubei (Petre), Constantin Mitru (Moș Gheorghe), Iarodara Nigrim (domnișoara Goguleanu), Horia Șerbănescu (cupletistul), Gheorghe Andreescu, Valeriu Buciu, Ioana Călinescu, Mimi Cojan, Dobre Ene, Dumitru Ilariu Popescu, frații Anghel, George și Cezar Grigoriu, Ioana Matache, Paul Mocanu, Nicolae Popescu, Marga Ștefănescu, Constantin Vintilă, Titus Lapteș, Constantin Bărbulescu, Vasile Florescu, Mihai Fotino. Performanța „specială" a filmului? Pentru prima dată, actorii, părăsind scena, au venit să filmeze pe un șantier, în vârful munților, printre stânci, buldozere și explozii adevărate, și — tot pentru prima dată — muncitorii și brigadierii de pe un șantier național au devenit interpreți de film, jucându-și propriul rol (de unde rezultă și „aerul" documentar care plutește peste intriga propriu-zisă). Tipologia filmului este și ea marcată evident de semnele epocii. Pe de o parte sunt brigadierii, entuziaști, inimoși (Petre, Radu, Sanda, Ileana), care scandează voioși „n-am venit ca să privim/ am venit ca să muncim!", mută munții din loc, sparg normele, cuceresc drapelul muncii, cântă de zor marșul (scris de Marcel Breslașu) cu „Crește calea și crește calea/ de la Bumbești la Livezeni"... Nu lipsesc din tabloul tipologic inginerul „de tip nou" față în față cu inginerul „de tip vechi", minerul cu lămpașul (care vine din subteran să-și înlocuiască fratele ucis de sabotori), și opozanții elanului general, printre care — pe post de „Marinică zis codașu'" — băiatul de bani gata (devenit țința satirică a colectivului) sau dușmanul de clasă gata să aprindă fitilul criminal. N-are rost să insistăm asupra naivităților intrigii, conflictului și deznodământului: ele vorbesc, explicit, despre timpul în care se petrece acțiunea peliculei și despre timpul în care s-a realizat actul creator. Peste ani, de altfel, la numai șapte ani după premiera filmului, scenaristul filmului, dramaturgul Mircea Ștefănescu, spunea: „Se împlinesc în vara asta șapte ani de când am scris scenariul primului nostru film artistic de după 23 august, *Răsună valea*. Departe de mine gândul de a mă scutura de răspunderea greșelilor pe care le-am făcut cu această primă încercare cinematografică, dar dacă țin să evoc aici greșelile altora — adică acele «sfaturi»... — e că din fapte se învață mai multe decât din teorii." Și scenaristul evocă împrejurările administrative de atunci („compartimentul cinematografiei din Ministerul Artelor era condus de un director foarte tânăr, un tovarăș inimos

și dornic să facă treabă... dar... foarte nevinovat în materie"), discuțiile preliminare cu factorii de decizie: „când i-am spus... că înțeleg să prezint pe brigadierii de la Bumbești-Livezeni în atmosfera voioasă a tinereții lor, cu glumele care le însuflețesc în fiecare clipă munca, tânărul director a rămas uluit: — Cum?! mi-a spus — dar noi vrem o dramă!" De aici, lungul șir de variante, până la aprobarea scenariului (după a cincea versiune). Dar „drama" a continuat și după aceea: „Când stam mai liniștit pe balconul unei vile, cugetând la bucuria sufletească pe care o ai după ce ai terminat o muncă... mă pomenesc deodată că intră în curte, în mare viteză, o mașină. La volan, tânărul director, care, înainte de a stopa, îmi strigă: — Ce facem cu naționalizarea?... nu se poate să nu băgăm și noi naționalizarea în film. Zic:— Păi de ce? Zice categoric: De-aia! În fața acestui argument invincibil, am lipit scenariului o scenă cu naționalizarea, care cădea exact ca musca în lapte — cu atât mai mult cu cât filmul era în curs de turnare și scenariul nu mai putea fi modificat în raport cu acest proaspăt eveniment politic." Am insistat asupra acestui prim film din „seria nouă" a cinematografiei naționale (de pe genericul căruia aș mai reține câteva nume: regizor secund — Ion Bostan, imaginea — Wilfried Ott, decoruri — arh. Ștefan Norris, muzica: Paul Constantinescu, cuplete: Ion Vasilescu), deoarece el „esențializează" relația dintre film și viață în acei ani de început ai cinematografiei de stat. Asupra altor titluri din epocă nu insist...

Din 1950 datează un metraj mediu cu conotații electorale, *Bulevardul „Fluieră Vântu'"* de Jean Mihail, inspirat de un text de Aurel Baranga, cu Jules Cazaban, G. Timică, Ion Finteșteanu, V. Maximilian, Radu Beligan în distribuție. Personajele urbei — cu aer de Clochemerle — din filmul lui Jean Mihail sunt un ministru subsecretar de stat (la Interne), un profesor de română, latină și greacă la Liceul Caragea-Vodă, un mare proprietar și comersant, epitropul așezămintelor spitalicești, prefectul, președintele tribunalului, reprezentanți ai opoziției, reprezentante ale sexului frumos (tot din „societatea înaltă"). Situat într-o capitală de județ din deceniul al patrulea, filmul scapă — într-un fel — de sub incidența „semnelor epocii" '50, cochetând chiar cu modelul caragialian (bulevardul cu pricina, care prilejuiește pricini, devenind în final — pe principiul „pupat piața endependenței" — un bulevard „al împăcării"), conotațiile electorale de care vorbeam ajungând, totuși, până în prezentul imediat (ba, spre meritul filmului, mergând chiar mai departe, în limitele unei farse... bulevardiere, desigur).

Din anul 1951 datează două filme de lung metraj, a căror premieră a avut loc spre sfârșitul anului: *În sat la noi* de Jean Georgescu și Victor Iliu (premiera: 20 septembrie 1951) și *Viața învinge* de Dinu Negreanu (prezentat pe ecrane în noiembrie). După un film dedicat șantierului, era cel puțin „normal" — în spiritul epocii — să urmeze o producție consacrată prefacerilor sociale și politice din lumea satului în epoca primelor gospodării colective și, ca un corolar, un film despre dezvoltarea industrială a țării. „Noua ordine" se cerea respectată. Misiunea incursiunii în lumea rurală a timpului a revenit unor regizori destul de diferiți din punct de vedere temperamental și al formației artistice (a căror contribuție particulară la realizarea filmului este greu — și, probabil, irelevant — de stabilit): Jean Georgescu și Victor Iliu. Un regizor, așadar, citadin prin excelență (dar cu o remarcabilă experiență cinematografică la activ) și un regizor mult mai puțin experimentat — la data respectivă —, dar un bun cunoscător al lumii țărănești, descendent din spațiul de taină al Mărginimii Sibiului, s-au lansat în temerara întreprindere a înfățișării pe ecran a „noului sat românesc". Rezultatul? Dincolo de avatarurile tematice ale timpului,

„un răspuns polemic la idilismul operetistic al vechilor noastre filme" — după cum sublinia criticul George Littera în postfața volumului „Fascinația cinematografului" de Victor Iliu. Mai mult, criticul considera filmul remarcabil pentru tentativa de a surprinde „fizionomia adevărată a satului românesc: peisajul, portul, chipurile, totul respiră autenticitate, poartă o amprentă specifică." Sunt câteva motive care mă determină să regret că un film precum *În sat la noi* face parte, astăzi, din categoria „filmelor uitate" (mai nuanțat spus, din categoria filmelor *programatic* uitate). Scris și regizat de doi artiști care și-au confirmat ponderea și prestigiul estetic în cinematograful românesc, filmul depășește hotărât limitele tematice ale vremii sale. Jucau în pelicula din 1951 Constantin Ramadan, George Manu, Nucu Păunescu, Aurel Ghițescu, Liviu Ciulei (da, aceasta era intrarea în cinematograf a actorului de 28 de ani Liviu Ciulei!), Andrei Codarcea, Nana Ianculescu, Valentina Cios, Vasile Lăzărescu, Ludovic Antal, Natalia Arsene. În „Contemporanul" (din 21 septembrie 1951) poeta Nina Cassian arăta înțelegere pentru filmul celor doi cineaști de marcă: „Un câmp, o uliță, o ogradă, o fată cu o iie înflorată, trecând zorită drumul, o casă: suntem, într-adevăr suntem, *În sat la noi*. De cum auzi primele replici rostite în grai românesc, simți o puternică emoție, care suie cu fiecare imagine: emoție mereu proaspătă de a vedea un film al nostru, rod al muncii noastre, un film despre viața noastră. Recunoști priveliștile, recunoști oamenii, recunoști faptele lor și te simți acasă la tine. (...). Trecutul își mai flutură umbrele în priveliști și în oameni. Dar, treptat, și priveliștile, și oamenii se smulg din trecut, leapădă rămășițele trecutului și cresc viguros spre o viață nouă." În „Scânteia" (din 22 septembrie 1951) se spunea răspicat: „Regizorii Jean Georgescu și Victor Iliu au realizat un film de artă." În *Viața învinge,* intelectualului de tip vechi, în solda serviciilor de spionaj străine, îi este opus intelectualul de tip nou, dăruit cu trup și suflet meseriei și țării. Pe un scenariu de Aurel Baranga — foarte simplist, departe de valoarea pieselor reprezentative ale dramaturgului —, cu o distribuție de elită (din care au făcut parte George Vraca, Irina Răchițeanu, Valentin Valentineanu, Gheorghe Ciprian, A. Pop Marțian, Fory Etterle — actori care, prin prezența și prestanța lor, au evidențiat precaritatea și schematismul rolurilor), Dinu Negreanu a semnat un film eminamente tezist, declarativ ca și titlul său. Nu va fi singurul. Regizorul — concordant cu timpul său — va mai realiza în 1953 *Nepoții gornistului,* un film cu trimiteri istorice scris de Cezar Petrescu și Mihai Novicov (cu Andrei Codarcea, Corina Constantinescu, Nucu Păunescu, Iurie Darie, George Vraca, Tatiana Iekel, Constantin Ramadan, Constantin Codrescu, Ion Gheorghiu în distribuție), apoi, în anul următor, *Răsare soarele,* cu aceiași scenariști, de data asta personajele filmului anterior venind mai aproape de actualitate (și dejucând planurile disperate ale foștilor exploatatori), pentru ca, în 1955, pe un scenariu de Petre Luscalov — cu Emanoil Petruț, Iurie Darie, George Carabin, Ion Lucian, Dana Comnea, Fory Etterle, Dem. Savu, Tudorel Popa, Aurelia Sorescu — să lupte cu bandiți parașutați prin munți (*Alarmă în munți*), iar în 1957, pe un scenariu de Petru Dumitriu — cu Mircea Albulescu, Margareta Pogonat, Boris Ciornei, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Ștefan Ciobotărașu, Nucu Păunescu —, în *Pasărea furtunii,* să rămână în zona conflictelor de clasă. Interesant este altceva: un regizor ca Dinu Negreanu (a cărui preocupare predilectă a rămas, totuși, teatrul), caracterizat sec în dicționare: „la începutul cinematografiei socialiste — principal realizator al filmelor de ficțiune cu caracter propagandistic" (*1234 cineaști români*), un regizor pe care filmele îl recomandă ca pe un...

adversar neîmpăcat al imperialismului, s-a stabilit din 1968... în Statele Unite ale Americii, renunțând la lupta de clasă. Și acest destin mi se pare un „semn al epocii"...

Între timp, filmul românesc a continuat să producă, reușind doar arareori să iasă de sub incidența presiunilor ideologice. Un „dezertor" a fost Jean Georgescu, care, în anul 1952, a ecranizat trei schițe de I.L. Caragiale, rămânând credincios mai vechii sale pasiuni. Poate că includerea în triptic a schiței *Arendașul român* este o „concesie de epocă" la rându-i, dar regizorul — îndeosebi în *Lanțul slăbiciunilor* și *Vizită* — și-a văzut de treaba sa, producând încă o dovadă concludentă a vocației sale comice. În *Lanțul slăbiciunilor* — cu Radu Beligan, Eugenia Bădulescu, Marcel Anghelescu —, lumea „loazelor" și a educatorilor este privită detașat, cu o ironie elegantă, cu un zâmbet subtil, în timp ce micul „maior de roșiori" (Sorin Stratilat, care joacă alături de Grigore Vasiliu-Birlic, Florica Demion și Maria Wauvrina) este ridiculizat, în *Vizita,* fără pic de înverșunare, cu o superioară „înțelegere". În cel de al treilea episod al tripticului, *Arendașul român* — de o altă factură stilistică — apăreau Aurel Ghițescu, Constantin Ramadan, Gh. Ionescu Gion, Nick Niculescu, Ilarie Popescu. Premiera tripticului a avut loc în 2 februarie 1952, la cinci cinematografe din Capitală, când — cu prilejul centenarului Caragiale — a fost reluată (am văzut cu ce consecințe) și comedia *O noapte furtunoasă*. Despre cele trei ecranizări ale schițelor caragialene avea să scrie un studiu amplu, peste zece ani, Victor Iliu (în „Secolul XX", nr. 5–6/1962, sub titlul „Caragiale și virtuțile filmului"); printre altele, se spunea acolo: „Ipostazele cinematografice ale schițelor *Vizită, Lanțul slăbiciunilor* și *Arendașul român* sunt o exemplară transpunere filmică a textului integral al lui Caragiale și o dovadă de netăgăduit a virtuților vizuale, obiective, ale artei marelui scriitor. Datorită fidelității și rigorii în echivalarea expresiei literare cu cea filmică, datorită păstrării exacte a tonului și ascuțișului satirei sociale, a reliefului tipurilor și caracterelor, datorită identității ritmice a mișcării din schițele literare cu mișcarea din schițele cinematografice, aceste filme de scurt metraj pot fi oricând revăzute cu aceeași încântare cu care se recitesc schițele originale care le-au servit ca scenarii absolute". În același an, 1952, când Jean Georgescu încerca să „evadeze" din epocă, recenzentul său de peste zece ani, Victor Iliu, apelând la un roman sadovenian (scenarizat de Valeria și Profira Sadoveanu), *Mitrea Cocor,* încerca, la rându-i, să depășească rigorile timpului (colaborând la realizarea filmului cu regizoarea de teatru Marietta Sadova). Jucau în film Septimiu Sever, Dem. Savu, Toma Dimitriu, Cornel Rusu, Aurelia Sorescu, Gheorghe Mazilu, Ion Gheorghiu. Din punct de vedere cinematografic, efectiv, cum avea să o spună și George Littera în analizele sale consacrate lui Victor Iliu, filmul marchează un moment esențial de căutări în sfera expresivității: „În cele mai bune părți ale sale, *Mitrea Cocor* anunță viitoarele filme în ceea ce ele vor avea mai caracteristic: precipitarea epicului în liric, prezența naturii ca personaj dramatic, consistența realistă a planului doi." Criticul francez Georges Sadoul, într-o cronică a filmului, este și mai generos. Victor Iliu și operatorul său, Wilfried Ott— spune Sadoul — „posedă o calitate foarte rară care este însăși esența artei filmului: știu întotdeauna să surprindă în imaginile lor esențialul, nu există în aceste fotografii nete și sesizante un singur detaliu inutil, o caldă umanitate învăluie până și personajele secundare." Dar filmul rămâne „datat", pentru că datat rămâne romanul sadovenian, pentru că datate rămân personajele, problematica și conflictele sale. Victor Iliu avea, totuși, să evadeze, în 1954, „salvarea" venind tot dinspre Caragiale. Din acel an datează „filmul" *O scrisoare pierdută,* care nu este altceva decât transpunerea pe peliculă a unui mare spectacol de teatru, acela

de la Naționalul bucureștean, realizat de Sică Alexandrescu (alături de care, de altfel, Victor Iliu semnează regia filmului). Sigur, nu avem de a face cu un *film*, de aceea am utilizat și o pereche de ghilimele. Dar avem de a face cu un *document* de o valoare inestimabilă (cu atât mai prețios cu cât multe alte mari spectacole scenice s-au pierdut de-a lungul timpului): distribuția „de aur" a spectacolului de atunci — cu rolurile antologice interpretate de către titani ai teatrului românesc precum Nicki Atanasiu, Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Radu Beligan, Ion Finteșeteanu, Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Talianu, Elvira Godeanu — rămâne astfel nu numai în „memoria peliculei" ci intră în memoria generațiilor prezente și viitoare, ceea ce nu este deloc puțin în lupta artei cu timpul.

Două filme de lungmetraj (după metrajul mediu amintit) a realizat, în continuareea anilor '50, și regizorul Jean Mihail. În mai 1954 era prezentat în premieră filmul cu subiect de actualitate *Brigada lui Ionuț*, iar în martie 1957, o altă peliculă cu eroi contemporani, *Râpa dracului*. În intenții, regizorul rămânea pur, după cum o spune în cartea sa de amintiri despre filmul românesc de altădată: „Atât în *Brigada lui Ionuț* cât și în *Râpa dracului* am avut prilejul să atac subiecte care — cu toate imperfecțiunile pe drept remarcate ale scenariilor și ale regiei — aveau meritul de a înfățișa în film locuri și oameni ce nu apăruseră încă în cinematografia noastră: Valea Jiului — cu minerii ei și codrii Moldovei — cu munca pădurarilor săi. Aveam astfel satisfacția de a putea prezenta, în scene cu caracter aproape documentar, munca și chipul oamenilor din aceste locuri și, în același timp, de a lua contact cu sufletul și reacțiile lor." Dar ambele filme sunt victime (inocente?) ale unui timp de tristă amintire, ale unei mentalități de sorginte stalinistă, proletcultistă. Despre ce era vorba în scenariul lui Mihail Leonard pentru *Brigada lui Ionuț*? Brigada respectivă, preocupată de mărirea productivității muncii, lucrează la proiectul unui „încărcător" care va ușura munca în abataje, dar un inginer de tip vechi și acoliții lui mârșavi pun la cale tot felul de sabotaje, printre care și surparea abatajului în care lucra brigada fruntașă. Ionuț nu se dă, însă, bătut și — cu sprijinul organizației de partid și prin forța colectivului — invenția va fi introdusă în producție. Despre ce era vorba în scenariul lui Dragoș Vicol pentru *Râpa dracului?* Răspunsul e mai complicat: filmul avea, deopotrivă, un conflict sentimental (o tânără țărancă fuge de acasă în noaptea nunții, ajunge pe un șantier forestier din munții Bucovinei, devine motoristă și își împletește destinul cu acela al unui pădurar, în timp ce chiaburul părăsit nu va renunța ușor la tânăra lui nevastă) și un conflict de clasă (materializat, de asemenea, în sabotaje, acțiuni criminale, planuri diabolice, cum ar fi distrugerea unui baraj... pentru scufundarea plutei pe care se afla iubitul fetei). În ciuda subiectelor de-a dreptul... tragice, cele două pelicule, revăzute astăzi, au darul, din când în când, să stârnească interes: primul prin câte un cadru cu virtuți documentare (care mă determină să aduc în discuție vocația neorealistă a cineastului), prin câteva secvențe cu sâmbure emoțional, cel de al doilea îndeosebi prin imaginile — unele de real dramatism — filmate de operatorul Ion Cosma, cu care Jean Mihail a făcut „echipă" la ultimele sale filme. De asemenea, întâlnirea cu actori de ieri, cu tinerețea unor actori, devine, uneori, captivantă. În *Brigada lui Ionuț*, Emanoil Petruț — tinerel și frumușel — are o candoare care... pune în umbră tragedia încărcătorului, Jules Cazaban este un sabotor „ca la carte" (și am greși dacă nu i-am sesiza intențiile ironice în caracterizarea fiorosului inginer Panait), mulți mari actori ai scenei românești lasă o urmă pentru posteritate — G. Calboreanu, C. Ramadan, Neamțu-Ottonel, Nicolae Sireteanu, Titus

Lapteș, A. Pop Marțian, alături de alți interpreți cu personalitate din toate generațiile ca Emil Liptac, Cornel Gârbea, Dem Savu, Ion Ciprian, Radu Dunăreanu, Doina Șerban, Valetina Cios, Victorița Dinu, Iarodara Nigrim. Și din al doilea film rămân actorii: frumoasa și misterioasa Dana Comnea, în mijlocul unei distribuții — de asemenea — cu nume mari, printre care Toma Dimitriu, C. Ramadan, Titus Lapteș, Ștefan Ciobotărașu, Nicolae Mavrodin, Ioan Porsilă. Îndeosebi supărătoare rămân excesele proletcultiste din presa vremii, comentariile critice fiind, nu o dată, sub orice critică, mult mai marcate de semnele timpului decât filmele aduse în discuție. Este și acesta un subiect de reflecție când luăm în discuție istoria filmului românesc...

Desfășurarea, filmul lui Paul Călinescu din 1955, prin care era adusă pe ecran nuvela cu titlu omonim de Marin Preda (scenarizată de prozator și de regizor, împreună), reprezintă un moment marcant al epocii cinematografice investigate. Replicile memorabile ale filmului: „Te desfășurași?", „-Mă desfășurai!" vorbesc de la sine despre natura intrigii aduse pe ecran. Eram în plină campanie de colectivizare a satelor, „desfășurarea" reprezenta o acțiune „în forță" împotriva țăranului român, ofensiva împotriva ideii de proprietate. Tipologia sătească, așa cum reieșea ea din filmele vremii, avea câteva particularități imuabile: chiaburii unelteau, țăranii mijlocași ezitau, țăranii săraci revendicau, iar activiștii „de la raion" rezolvau (conflicte, nedumeriri, șovăiri, sabotaje). De data aceasta, nuvela lui Marin Preda și filmul lui Paul Călinescu mutau accentul de pe acest tablou sinoptic pe biografia unui om: Ilie Barbu din Udupu, țăranul cu o singură cămașă care traversa satul cu pălăria pe creștet dar cu tălpile goale. Ilie Barbu va deveni un personaj emblematic al filmului românesc, la aceasta contribuind, în mare măsură, și interpretul, un actor debutant, Colea Răutu, un chip tăiat într-o rocă dură, care avea să facă o carieră de excepție, ca și cealaltă descoperire cinematografică a regizorului Paul Călinescu, Ernest Maftei, pe atunci — cum scria Ecaterina Oproiu — „pirpiriu, osos, agitat, ursuz, gata mereu să dea în fiert". Distribuția, masivă, cuprindea nume rezonante, alături de nume noi în filmul românesc: Grațiela Albini (Gherghina), Ștefan Ciobotărașu (Prunoiu), Nucu Păunescu (Ghioceoaia), Fory Eterle (Iancu Enache), Toma Dimitriu (Vasile Ciobanu), Dem Hagiac (Gheorghe Ciobanu), Emil Liptac (Țurlea), Victor Moldovan (Pascu), Vasile Tomazian (Stan), Ion Focșa (Ion Nicolae), Haralambie Polizu (Gavrilă), Dem Demetru (Ioniță), Ilarie Popescu (Bădârcea), Ion Ilie Ion (Trafulică), Gh. Andreescu (fiul lui Trafulică), în alte roluri apărând, printre alții, N. Neamțu-Ottonel, Al. Ghibericon, Carol Kron, Aurelia Vasilescu, Puica Stănescu, Ion Porsilă, Victor Mare.

Încercând să sintetizăm efectele unui prim „obsedant deceniu" asupra cinematografului românesc (așa cum alții studiază... efectele razelor gamma asupra crăițelor sau margaretelor) vom putea desprinde, ușor, interferențele nefaste între realitățile social-politice și cele cinematografice. Nu numai că „repertoriul" tematic al filmelor se confunda cu tezele ideologice de sorginte stalinistă, dar „marca epocii" era evidentă în înseși conceptele cinematografice ale timpului, în mentalitatea autorilor, în „discursul" filmic, ambițiile artistice rămânând izolate, rare, întâmplătoare, fapt reflectat în valoarea de ansamblu a creației din primii ani ai deceniului al VI-lea. Paradoxal, însă, această nu prea veselă perioadă cinematografică, cu filme-balast, cu imixtiuni flagrante în activitatea creatoare a însemnat, pentru producția națională, și o experiență pozitivă. Filmele rămân mărturii, documente ale timpului evocat, nu numai prin subiectele și ideile lor, ci și prin flagrante erori structurale câteodată. În aceste filme s-au călit mulți dintre artiștii — actori, regizori,

operatori — care, depășind momentul cel mai critic din istoria filmului național, au izbutit să-și scoată creațiile din menghina unei ideologii deformate și deformante. Nu fără un „gând ascuns" am enumerat zeci și zeci de nume actoricești din filmele timpului: aveam, de pe atunci, un „front creator" capabil nu numai de... câștigarea unor lupte de clasă ci apt pentru reale bătălii artistice (care, de altfel, nu vor întârzia să apară). În aceiași ani grei — și răi — s-au format numeroși alți specialiști care aveau să devină pioni sau piloni importanți în creația de film. Mă gândesc la un operator de clasă ca Ovidiu Gologan (exersat în *Nepoții gornistului* și în scurtmetraje precum *Cu Marincea e ceva* de Gheorghe Turcu sau... *Gelozia bat-o vina* de Elena Negreanu — acestea din urmă, producții ale anului 1954 —, înaintea marilor sale victorii artistice de mai târziu), scenografii Paul Bortnovschi, Giulio Tincu sau... Liviu Ciulei — formați la aceeași aspră școală a timpului —, compozitori ca Anatol Vieru sau Sabin Drăgoi. Filmul românesc și-a pregătit în acei ani nu numai „baza materială" ci și-a găsit, și-a format specialiștii, ceea ce nu este deloc puțin lucru. Este drept, în acei ani... lumina venea de la răsărit. Printre regizorii care au studiat la Moscova s-au numărat și câțiva cineaști de prim rang ca Victor Iliu (care a efectuat un stagiu de specializare cu Serghei Eisenstein!), Ion Popescu Gopo sau Mircea Săucan și Lucian Bratu, alți regizori ca Aurel Miheles, Gheorghe Naghi, Gheorghe Turcu sau Traian Fericeanu, documentariștii Pavel Constantinescu, Ladislau Karda, Paula Popescu-Doreanu, Ervin Szekler. Tot la Institutul unional de cinematografie, la Conservatorul, la Institutul unional de literatură de la Moscova sau la Institutul unional de tehnică cinematografică din Leningrad au studiat operatori ca Doru Segal, Costache Ciubotaru, Ștefan Horvath, Costea Ionescu Tonciu, Lupu Gutman, Iulius Druckmann, scenariștii Ioan Grigorescu și Petre Sălcudeanu, scenarista și producătoarea Marion Ciobanu, compozitorul Laurențiu Profeta, scenografii Ladislau Labancz, Zoltán Szabo, inginerii de sunet Silviu Camil, Andrei Papp, Anușavan Salamanian, Maia Stepanenco, inginerii Vladimir Munteanu, Toma Rădulet, Aurel Popirad, Alexandru Petculescu, Coloman Ondrejczik. Simpla lectură a acestor nume — cu excepțiile de rigoare — nu este de natură să confere luminii de la răsărit intensități orbitoare, dar, tot la o primă vedere, se poate aprecia sprijinul tehnic real primit de producția națională de filme prin atragerea unor specialiști cu pregătire „la zi" (despre pregătirea social-politică și morală „la zi" a unora dintre absolvenții moscoviți sau leningrădeni nu mai vorbim). Oricum, un asemenea „detașament" profesional, asimilat, într-o perioadă relativ scurtă, de către cinematografia națională reprezintă tot un semn de epocă.

Dar nu toate filmele au fost „sub scut" în obsedantul deceniu. Semnalul a fos dat de comedia satirică *Directorul nostru* de Jean Georgescu. Era 29 martie 1955 când filmul a fost prezentat în premieră și când — rulând concomitent în șase cinematografe bucureștene — a înregistrat un succes cu totul ieșit din comun. Distribuția, în frunte cu doi „monștri sacri", Alexandru Giugaru și Grigore Vasiliu-Birlic, și cuprinzând mulți alți îndrăgiți și „înrăiți" actori de comedie — Constantin Ramadan, H. Nicolaide, Mișu Fotino, Dem Savu, Florica Demion, Angela Chiuaru, Dorina Done, Virginica Popescu, Zizi Șerban, Puiu Călinescu și, pe post de comentator din off, Radu Beligan — a fost, desigur, o primă garanție a succesului de public. Dar „secretul" largii audiențe era altul: filmul — cu vână satirică, cu nerv ironic și cu haz dezlănțuit — avea o „țintă" foarte actuală în epocă, ataca o cucerire de preț a noii ere social-politice: birocrația. În cartea sa „Lanterna cu amintiri", Olteea Vasilescu explică astfel primirea călduroasă a publicului: „Mai

presus de atracția indiscutabilă a unui *cast* de zile mari, cauzele acestei calde aprecieri din partea iubitorilor artei a șaptea trebuie căutate în conținutul filmului și, desigur, nu mai puțin, în forța estetică a argumentației sale. Înfierarea unor năravuri autentice de *aici* și de *acum* și nu de pe vremea lui Rică Venturiano a uluit pur și simplu un public foarte dispus, atunci ca și astăzi, să râdă cu hohote dacă i se oferea prilejul și să primească cu vii și omenești aplauze o comedie satirică de lung metraj, noutate absolută pe firmamentul cinematografiei naționale." Regizat și adaptat de Jean Georgescu după nuvela unui autor care și-a păstrat atunci anonimatul — iată un „semn de epocă" atât de elocvent încât nu mai necesită nici un comentariu! — semnând cu pseudonimul Gheorghe Dorin, filmul ieșea, efectiv, de sub povara vremii sale, încercând chiar să localizeze (și să dezinfecteze) niște răni social-politice ale timpului. Peste ani, secretul scenaristului a fost deconspirat, autor s-a dovedit a fi Eduard Mezincescu, spre surprinderea multora, deoarece persoana respectivă era un „om al regimului", profund implicat în structurile politice ale vremii (pseudonimul ales fiind, se pare, numele... șoferului său). Era firesc ca înfruntarea dintre umilul și plăpândul funcționar cu nume predestinat, Ciubuc (o variantă modernizată a „omului mărunt", birocratizat până peste cap și temător chiar de umbra lui), și directorul său masiv, impetuos dar găunos — jucată admirabil de capii distribuției — să prilejuiască, hotărât lucru, o secvență de antologie. Era firesc ca un astfel de film, al cărui „cal de bătaie" era chiar... epoca sa, cu moravurile și năravurile sale, să stârnească un val de proteste din partea unei critici rămase — cum am văzut — sub obroc, ca un semn tragic al timpului. Criticile sunt aspre. Nu mai dau nume (autorii comentariilor se recunosc). Se obiectează că filmul nu oglindește „fără echivoc esența general-pozitivă a orânduirii din care burghezia a fost alungată de la putere", „deficiența serioasă a filmului constă în aceea că forța satirei este tocită de inconsistența în acțiune a elementelor pozitive, înaintate", se regretă absența „fundalului optimist", criticii se întreabă retoric „oare așa arată funcționarii din instituțiile noastre?", ba ajung la întrebări mai hazlii decât filmul: „De ce *Directorul nostru?* Al cui al *nostru*? De ce «directorul» n-are nume?!" O exemplară lecție de estetică a artei a șaptea va oferi, în contrast și în replică, Victor Iliu, în studiul său publicat în „Probleme de cinematografie", nr. 3/1955 („Câteva păreri în legătură cu *Directorul nostru*"). Reproduc un singur pasaj dintr-o cronică amplă, aprofundată, argumentată, *pro Directorul nostru*: „Stilul tratării comicului în acest film poartă pecetea neîndoielnică a personalității artistice a regizorului Jean Georgescu. Prin faptul că personajele comediei satirice *Directorul nostru* nu au fost reduse la silueta unor păpuși mecanice, că ele sunt străbătute de fluidul vieții, că în exprimarea lor vizuală s-au folosit uneori mijloacele pantomimei, arată că stilul lui Jean Georgescu merge pe linia celor mai bune comedii realiste." Despre *privirea* filmului va scrie peste ani (în 1981), când filmul va fi repus — întrucâtva — în drepturi, Radu Cosașu: „Privirea filmului e curată, veselă și energică, ațintită drept în ochii noștri, ai celor de ieri și de azi. Dar și mâine nu se va spune altfel despre acest film criticat distrugător la premieră pentru calomnie și generalizare pripită. Pripiți au fost doar groparii lui. *Directorul nostru* îi privește de sus." În concluzia comentatorului este inclus și verdictul împotriva epocii proletcultiste, cu efecte atât de nefaste pentru cinematograful și cultura deceniului al șaselea.

VICTOR ILIU, „LA MOARA CU NOROC"

Cinematograful, scria Victor Iliu, trebuie făcut cu dragoste. Apoi adăuga: „Și când spun dragoste mă gândesc la tot ceea ce înseamnă cinematograful ca artă, ca instrument de educație și element de cultură, ca unealtă de investigație a spiritului, ca auxiliar al științei și al moralei. Și când toate acestea laolaltă înseamnă cinematograf, e lesne de înțeles de ce facerea unui film nu-i numai un proces industrial și comercial, ci implică suflet și conștiința răspunderii." Acestui crez, regizorul, criticul, profesorul, intelectualul de marcă Victor Iliu i-a rămas credincios toată viața. „Viața lui, adevărata lui viață — spune unul dintre principalii săi exegeți, criticul George Littera — a fost reflecția permanentă, interogația continuă, fervoarea cu care s-a dedicat muncii și umilitatea, o superbă umilitate în fața cinematografului." La filmul său de căpătâi, *Moara cu noroc* — cum ne-am obișnuit să-i spunem (*La Moara cu noroc*, cum scrie pe generic) —, Victor Iliu a ajuns după experiența unor filme documentare, după primele pelicule de ficțiune inspirate de realitățile timpului, după „intermezzo"-ul unui film-spectacol, după întâlnirea cu operatorul-artist Ovidiu Gologan și după ce, cu zece ani în urmă, în timpul unei specializări la Moscova, învățase cinematograf direct de la Eisenstein. Toate aceste „elemente" l-au ajutat pe regizor să abordeze cu ambiții artistice superioare primul său lungmetraj de ficțiune realizat de unul singur (celelalte fuseseră semnate în colaborare), o ecranizare, de fapt, a unei nuvele de Ion Slavici — scenarizată de Alexandru Struțeanu și Titus Popovici. Și ar mai fi un „element", poate cel mai important, care a facilitat drumul spre capodoperă: Victor Iliu a adus cu sine, în acest act cinematografic esențial, gravitatea, tenacitatea, hotărârea și gospodăreasca meticulozitate a țăranului ardelean, pe care l-a moștenit și l-a asimilat din moși-strămoși. Să insistăm asupra faptului că regizorul s-a născut, a copilărit și s-a format în spațiul de taină și de spiritualitate al Mărginimii Sibiului? Cunoașterea dinlăuntru a universului social și uman din satul românesc a fost, neîndoios, prima zestre interioară a viitorului cineast. Cu un dezvoltat simț al epicului, dar și cu uneltele poetului, Victor Iliu s-a apropiat de nuvela lui Slavici ca un bun cunoscător al Ardealului ce era, ecranul consemnând cu fidelitate comuniunea spirituală dintre literat și cineast. Drama lui Slavici și-a dezvăluit, întrepătrunse, implicațiile social-istorice-etice, psihologice și estetice, într-o sinteză prielnică ecranului, portretele realiste ale filmului păstrându-și, peste decenii, vigoarea. Era firesc să fie așa. Regizorul n-a descris, pur și simplu, stări sufletești ci a compus, cu recunoscuta sa capacitate portretistică, mișcarea sufletească a personajelor principale: devenirea tragică a cârciumarului, forța demonică a Sămădăului din umbră, dezumanizarea și destrămarea unor ființe prea lacome de avuții, undeva, în Ardealul sfârșitului de veac trecut, dar și oricând, oriunde. În această poveste neguroasă și aspră — scria criticul Valentin Silvestru la premieră — „se află dramatism concentrat și valoare plastică a întâmplărilor, dinamică intensă a acțiunii și exprimare laconică, oameni cu inimi tari și un conflict care, începând ca un murmur surd, pornit din adâncuri, crește mereu, răscolind și măcinând sufletele, răbufnind cu izbucniri pătimașe, culminând într-o ciocnire distrugătoare de pe urma căreia rămân doar vâlvătăile focului mistuind totul." Filmul îl reprezintă pe regizor prin ceea ce are acesta mai caracteristic. Drept mărturie stau înșeși vorbele cineastului: „Unii cred că filmul fiind o artă eminamente modernă, este, dacă nu cu totul refractar, atunci cel puțin în afara unor corespondențe directe cu tradițiile culturii

naționale și cu folclorul. Există chiar teoria «terenului gol» care ar fi propice «specificului cinematografic», în timp ce prea bogatele tradiții l-ar sufoca. Când am realizat *Moara cu noroc* s-a vorbit despre o influență a westernului. Într-adevăr, în *Moara cu noroc* puteau fi regăsite unele din elementele pe care canoanele critice le stabiliseră drept caracteristice genului amintit: hanul izolat, la răscruce de drumuri, cavalcadele, caleașca, fuga prin pădure etc. Toate existau însă în nuvela pe care Slavici a scris-o cu mult înainte de afirmarea westernului, în spiritul unui realism critic evoluat."

Câteva însemnări ale cineastului, din timpul realizării filmului *Moara cu noroc*, sunt edificatoare pentru ceea ce numeam „gospodărească meticulozitate" (devenită a regizorului). „De stabilit — își propunea regizorul într-o notiță datată 9 octombrie 1955: 1. Biografia personajelor, dimensiunile lor fiziologice, sociologice, psihologice (inclusiv motivul principal al acțiunilor lor, premisa și idealul). 2. Traiectoria personajelor, evoluția lor în acțiune. 3. Pe această bază, de compus *structura acțiunii*, linia principală, liniile secundare, secvențele, scenele, momentele culminante, deznodământul. (Momentele de suspensie, de tensiune, de destindere, temele personajelor, ale episoadelor, secvențelor.) Relația cu spectatorul. 4. Montajul complex al imaginii și al muzicii și *efectelor sonore* în legătură cu ritmul și cu celelalte elemente menționate. 5. Cheia plastică a fiecărei scene și secvențe. 6. Tehnica cât mai subtilă a filmării (iluminare, mișcări de aparat, unghiulație, compoziție, montaj în cadru, elemente simbolice...)". Mi-au reținut atenția, apoi, câteva notițe disparate ale regizorului, după ce munca la acest film a fost dusă la bun sfârșit (însemnări din anii 1956 și 1957): „Ideea simplă a filmului, dintr-o replică a bătrânei: «Nu banii fac fericirea omului» (*«Nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit»*)."... „Stilul. N-am avut ambiții mari care de cele mai multe ori te duc la confuzie, la eclectism și la pastișă (involuntară sau nu). Am căutat simplitatea, claritatea, aș putea spune linia clasică, atât cât suporta drama sumbră a lui Ghiță și a Anei." ... „Socotesc că o strictă consecvență și fidelitate față de «materialul de viață» al nuvelei, unită cu refuzul constant de a recurge la soluții plastice aparținând unei sau altei școli naționale sau curent, reprezintă cea mai sigură garanție a ceea ce s-ar numi indicele național în forma artistică a filmului." ... „M-am silit tot timpul să fiu eu însumi și în același timp am dat și celorlalți colaboratori artistici această oportunitate în limitele pe care am crezut că o concepție unitară a filmului o admite. (De aceea și distribuția filmului a fost făcută înainte, pe hârtie, pe baza personalității recunoscute de mine a actorilor, probele fiind doar o simplă verificare iar nu o căutare a interpreților.)." ... „Orice adaptare sau ecranizare a unei opere literare clasice întâmpină riscul de a deveni discutabilă prin faptul că se va întâlni pe ecran în mod inevitabil cu nenumărații cititori ai operei, care și-au făcut fiecare o reprezentare proprie, un punct de vedere personal și deci subiectiv asupra acesteia. Deci, fiecare spectator este un critic avertizat al filmului pe care-l confruntă cu propria-i reprezentare, subiectivă, a operei literare. De aceea, mi se pare că cei care recurg la adaptări «libere», la prelucrări, ocolesc, cu mai mult sau mai puțin succes, tocmai această confruntare de temut." ... „Ecranizarea trebuie să satisfacă deplin nu numai pe cititorii operei literare, ci și pe spectatorii care n-au citit-o. Deci într-o ecranizare nu poți și nu ai dreptul să contezi pe fondul aperceptiv și pe capacitatea de interpretare a cititorilor operei literare. Filmul, rămânând fidel operei literare, pe care să n-o trădeze în nici un chip, trebuie să aibă unitate și autonomie, să devină independent de sursa literară, să se detașeze cu totul de ea, să fie deci un spectacol complet, care să nu aibă nevoie de nici o referință complementară

la sursa care l-a generat." ... „Actorii au fost aleși (distribuiți) nu după valoarea lor teatrală, ci după corespondența lor cu tipul personajului interpretat. A intrat în considerare în primul rând personalitatea lor așa cum se manifesta în *viață*, mai mult decât pe scenă. (Pe Barton, cel de pe scenă, nici nu-l cunosc. La fel și Ioana Bulcă și Colea Răutu)." ... „Nenorocirea cinematografiei noastre în decursul ultimilor ani a fost optica teatrală asupra filmului și în special asupra «mise-en-scène»-i și a interpretării actoricești. Singura noastră «experiență» spectaculoasă era teatrul. Coordonatele ei estetice le aplicam fără discernământ filmului și căutam cu încăpățânare să explicăm prin ele performanțele artistice de invidiat ale altor cinematografii." Am selectat, deopotrivă, percepte teoretice și observații practice din experiența de creație a cineastului: din acest „amalgam" s-a născut și exemplara ecranizare a nuvelei lui Slavici.

Premiera filmului *La Moara cu noroc* — cinematograful „Patria", 26 ianuarie 1957 — a avut un caracter de eveniment. Operatorii „Jurnalului de actualități" de la Studioul cinematografic „Al. Sahia" au omagiat efortul artistic al realizării filmului, re-impunând o performanță testată cu alt prilej: ei au filmat festivitatea premierei, oferind spectatorilor, la sfârșitul proiecției — după o developare rapidă a peliculei în Laboratorul Floreasca —, imagini „impresionate" cu două ore în urmă. Pe genericul filmului figurau multe nume rezonante, „de viitor" pentru filmul românesc: alături de regizorul Victor Iliu și operatorul Ovidiu Gologan, compozitorul Paul Constantinescu, scenariștii Alexandru Struțeanu și Titus Popovici, scenografii Nicolae Teodoru și Filip Dumitriu, autoarea costumelor Florina Tomescu, regizorul secund Liviu Ciulei, operatorul secund Ștefan Horvath. Dar iată și distribuția, cu personajele preluate din nuvela lui Slavici: Constantin Codrescu (Ghiță), Ioana Bulcă-Diaconescu (Ana), Geo Barton (Lică Sămădău), Colea Răutu (Pintea), Marietta Rareș (Bătrâna), Gh. Ghițulescu (Răuț), Benedict Dabija (Buză Ruptă), I. Atanasiu-Atlas (Săilă Bouarul), Willy Ronea (Comisarul), Valeria Gagialov (Doamna în doliu), Sandu Sticlaru (Morți), Aurel Cioranu (Lac); în alte roluri: George Manu, Olga Tudorache, Arcadie Donos, Vasile Boghiță, Alexandru Lungu, N. Săvulescu, D. Hagiac, C. Cron, N. Angelescu, T. Dănescu, C. Soare, M. Cojan, G. Gâmă, G. Cărare, M. Balaban, V. Fătu, N. Cristescu, G. Anghel, I. Niciu, L. Pop. Printre cronicarii de la premieră s-au numărat D.I. Suchianu („Viața Românească"), Valentin Silvestru („Contemporanul"), Eugen Schileru („Gazeta literară"), Emil Suter („Film"), Dorian Costin („Scânteia"), Oscar Lemnaru („România liberă"), Lucia Bogdan („Munca"). Pentru o dată, critica a depășit limitele timpului — chiar dacă limbajul... rămânea al timpului —, marcând un succes al cinematografiei naționale, așa cum conchidea și Eugen Schileru în „Gazeta literară" (din 14 februarie 1957): „Se poate spune că poporul nostru, atât de înzestrat pentru poezie, muzică și artele plastice, dovedește printr-o asemenea realizare aptitudini remarcabile și pentru creația de filme artistice."

Referindu-se la filmul *Moara cu noroc,* în volumul său monografic dedicat regizorului („Victor Iliu", Editura Meridiane, 1997), Nicolae Cabel făcea o precizare esențială: „Vitalitatea, aproape neștirbită, a acestei opere cinematografice, fundamentală, în capitolul românesc din istoria celei de-a șaptea arte, exultă mai puțin din stratul ei narativ, cât din eleganța, forța și suplețea rostirii regizorale". Efectiv, povestea filmului respectă liniile de forță ale nuvelei lui Slavici — și cu asta am spus totul despre „stratul narativ" al peliculei (regizorul având, desigur, un merit esențial în această translare literaro-cinematografică). De aici încolo, de la intrarea în acțiune a concepției regizorale, pot fi depistate

valorile specifice, *filmice,* ale *Morii cu noroc*. S-ar putea vorbi pe larg, desigur, despre stilul acestui film „clasic" — dacă se poate utiliza formula în cazul unei cinematografii în care multe noțiuni sunt și azi nebuloase — și „modern" deopotrivă. S-ar putea vorbi pe larg despre strădania sa implicită de a ieși din scheme și convențional. Despre atmosfera „de epocă", „de mediu", „de timp", cu tensiunile ei psihologice, conflictuale, morale. Despre elementele unei originale poetici audio-vizuale. Despre corespondențele cinematografice ale mitologiei naționale. Despre dinamismul confruntărilor umane, pe care multe din filmele ulterioare (și ale prezentului) îl pot invidia. Despre fotogenia peisajului și calitățile picturale ale imaginii. Ajunși la acest capitol, simt nevoia unor insistențe. În jocul savant de lumini și umbre pe care îl preconizează operatorul-artist Ovidiu Gologan aflăm multe intenții care rămân moderne, din simplul motiv că sunt, în substanța lor, moderne. Albul e strălucitor, arde. Negrul e dens, compact. O poezie a singurătății, o poezie tragică are hanul de la răscruce, profilat pe fundalul unui peisaj arid, de început și sfârșit de lume. Personajele, apoi, ale căror portrete sunt aduse cu pricepere în prim-plan, conțin, în ele, drama. Dacă vedem și astăzi filmul „în amănunt", este și pentru că elementul vizual a ocupat un loc central în preocupărilee cineaștilor. Cât despre actori... Geo Barton, în rolul lui Lică Sămădău, a constituit, încă de la premieră, o pregnantă prezență cinematografică, în măsură să direcționeze destinul celorlalte personaje. Victor Iliu descoperea, în Ioana Bulcă-Diaconescu (interpreta Anei), un mare talent cinematografic, pe care filmele românești nu s-au priceput, în continuare, să-l valorifice decât rar și parțial. În sfârșit, Constantin Codrescu, în rolul cârciumarului Ghiță, a „echilibrat" filmul cu o prezență marcantă. Într-o pertinentă analiză a filmului, criticul George Littera (în „Schița pentru un portret" din volumul *Fascinația cinematografului*) nota: „Iliu citește nuvela lui Slavici cu ochiul cineastului interesat mai ales de analiza psihologică, de dialectica mișcărilor sufletești, pasionat de reflecția morală; epicul se va concentra în favoarea dramaticului, liniaritatea și tensiunea narațiunii fiind cele ale unui film de cameră. Regizorul e, înainte de toate, un creator de atmosferă. Universul satului ardelenesc de la sfârșitul veacului trecut este reconstruit cu o remarcabilă fidelitate, în spiritul unei întregi tradiții culturale, cu o intuiție exactă a umanității lui zbuciumate, cu o vie sensibilitate la înfățișarea locurilor, a oamenilor, a naturii. Climatul dramatic și aura misterioară a întâmplărilor, poezia aspră a peisajului, intensitatea surdă a pasiunilor sunt traduse într-o expresie plastică austeră, construită pe coliziunea albului și negrului, de o rigoare neîntâlnită până atunci; mult mai prețioasă decât picturalitatea studiată a cadrelor, îndatorată, de altfel, lui Figueroa, mi se pare intuiția luminii ca raumgestaltend, ca mijloc stilistic. Suveranitatea imaginii este câștigul istoric pe care *Moara cu noroc* îl aduce cinematografului nostru într-o vreme în care el nu dobândise încă conștiința expresiei."

Victor Iliu va mai realiza un singur film de lung metraj: în 2 noiembrie 1964 avea loc premiera filmului *Comoara din Vadul Vechi,* o peliculă prin care — pe un scenariu de V. Em. Galan — regizorul rămâne în universul său predilect, satul românesc, surprins de data aceasta la o altă vârstă istorică, într-o altă zonă de preocupări și tendințe sociale. Tot George Littera (în studiul amintit) face câteva precizări: „*Comoara din Vadul Vechi* rescrie unul din motivele centrale din *Moara cu noroc,* patima dezumanizantă a înavuțirii, proiectându-l pe fundalul realităților politice românești din anii de secetă '46–'47, descifrând implicațiile mai largi ale conflictelor individuale, aducând, față de drama clasică, un element nou: cuvântul obștei, reacția conștientă a colectivității: tensiunii psihologice,

care făcuse voluptatea analizei în *Moara cu noroc,* i se alătură descrierea tensiunii sociale, a forțelor care se înfruntă acum în vâltoarea bătăliei de clasă. Pe de altă parte, *Comoara din Vadul Vechi* continuă căutările stilistice de mai înainte. Există și aici, în cele mai bune părți ale acestui film inegal, aceeași linie severă și cadență gravă a povestirii, aceeași preferință pentru expresia lapidară, aceeași aspirație spre o esențializare geometrică a limbajului. Iliu ne dă o pagină antologică, cum este secvența aratului, în care izbucnește bogăția imaginației lui plastice, în care ritmul sugerează o relație ancestrală între om și peisaj, în care fiecare element al cadrului capătă funcția unui semn, în care violența expresiei metamorfozează realul în fantastic, dilatându-l ca într-un coșmar. Poate mai mult ca oricând, cineastul a închis în această secvență admirabilă toată dragostea lui pentru cinema." Am recurs la acest amplu citat pentru a sublinia o evidență: în *Comoara din Vadul Vechi* („cântecul de lebădă" al cineastului), Victor Iliu preia discursul tragic din *Moara cu noroc*, adaptându-l altor realități sociale, conferindu-i noi valențe cinematografice; ba mai mult, autorul stabilește racorduri — privind satul românesc din anii '40–'50 — și cu documentarul *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia"*. Acțiunea filmului *Comoara din Vadul Vechi* este situată în anii postbelici, terifianții ani de secetă care au urmat urgiei războiului. Într-un cătun uitat de oameni și de Dumnezeu, Vadul Vechi, cu peisaje arse de soare, se întoarce un renegat al locurilor, îmbogățitul de război Prisac, care aduce cu el o comoară — zic oamenii —, provizii, trei cai viguroși și un foarte tânăr argat, Ion. În acel peisaj selenar, cu pământuri împietrite, începe o adevărată bătălie a omului cu natura, o înfruntare coșmarescă, vizând altceva decât supraviețuirea — care era lupta oamenilor de rând în condițiile secetei pustiitoare —, vizând îmbogățirea, profitul de pe urma urgisiților sorții. „Morala" filmului aduce, în linii mari, cu deznodământul *Morii cu noroc:* numai că, de data aceasta, nu putea lipsi „lecția solidarității umane". Dincolo de trama propriu-zisă, *Comoara din Vadul Vechi* impune — ca și *Moara cu noroc* — prin rafinamentul plastic, prin subtilitățile de limbaj. Regăsim pomul uscat de la margine de hotar, bătut de vânturi, care străjuia și împrejurimile hanului de la răscruce. Secvența aratului, spartul bolovanilor (cu pieile cailor, răpuși de încrâncenarea demențială, puse la uscat) sau „războiul" cu ciorile sunt doar câteva dintre momentele de virtuozitate ale peliculei. Toate sunt semne ale neînduplecatei „voințe de stil". Victor Iliu nu l-a mai avut alături pe Ovidiu Gologan — și absența acestuia se simte —, dar a mizat pe experiența operatorului Gheorghe Fischer și a aruncat curajos, în „arenă", ca asistent, un tânăr, pe Vasile Oglindă, care i-a respectat rigoarea și „desenul" regizoral. Un câștig neîndoios al filmului a fost prezența în echipă a compozitorului Tiberiu Olah și — firește — a unor debutanți ca... Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ion Caramitru și Gheorghe Dinică, în roluri-cheie. Alături de acești trei actori — emblematici pentru expresivitatea unor personaje ca Prisac, Ion și Zamfir —, din distribuție mai fac parte Mariana Pojar (Anița), Corina Constantinescu (Maria), Nicolae Tomazoglu (Străinul), Iulian Necșulescu (Gheorghe), Eugenia Bosânceanu (Domnica), Dorina Nilă-Bentamar (Lenuța). Pe generic și numele unui nou ucenic regizoral: Lucian Pintilie...

Din păcate, *Comoara din Vadul Vechi* a fost ultimul film al regizorului Victor Iliu. O boală necruțătoare a încheiat prematur — la numai 56 de ani — viața celui care, în acei ani, a fost (cum a spus-o Lucian Pintilie) „cea mai înaltă instanță intelectuală a noastră, a cineaștilor, prima noastră conștiință estetică", transfigurată, prin noblețea și strălucirea ei, într-o „conștiință criteriu". La despărțirea de Victor Iliu, Ecaterina Oproiu scria câteva pagini antologice, din care reiau un singur pasaj: „Filmele lăsate în urma lui, filme

esențiale pentru cultura românească a acestor decenii, au închis mărturia unor memorabile sculpturi în celuloid. Tăieturi viguroase, muchii dure, o tumultoasă forță virilă. El, blândețea personificată, a lăsat amintirea unei arte aspre, mustind de patimi grele, mișcată de porniri neîndurătoare. Opera lui transmite un sentiment de forță, dar cel care o radiografiază cu atenție simte că muchiile tari tremură sub o rază nespus de fragilă. Din inima conflictelor acelea neguroase pâlpâie înspre noi o lumină dulce-amară. Lumina aceea este fără îndoială propria lui suflare."

GOPO, O SCURTĂ ISTORIE CU „PALME D'OR"

„În primele mele desene animate am încercat să-l imit pe Disney — mărturisea, într-un interviu, Gopo. Când am văzut că nu pot să egalez perfecțiunea lui tehnică, am început să fac filme anti-Disney. Deci, frumusețe — nu, culoare — nu, gingășie —nu. Singurul domeniu în care puteam să-l atac era subiectul" (cf. Dana Duma, Magazin estival „Cinema", 1983). De la această „descoperire" a pornit așa numita „revoluție gopiană" — cum i-a zis criticul italian Gianalberto Bendazzi — în filmul mondial de animație. „Startul" — în 1957! — l-a dat un film de scurt metraj care concentra, în zece minute, povestea devenirii umanității, de la nașterea sistemului nostru solar la zborul în cosmos. Practic, Gopo inventa un nou mod de narațiune în filmul de animație, plasându-și „atacul" anti-disneyan — de care vorbea — în zona dramaturgiei cinematografice. În volumul său „Filme, filme, filme, filme", din 1963, Ion Popescu Gopo rezumă, cu condei sprinten, povestea nașterii acestui film. Voi rezuma la rându-mi. „Întâi n-a fost nici un scenariu — spune regizorul. Au fost câteva desene, pe urmă mai multe, s-au legat între ele și-au făcut o povestire... Era un fel de istorie a costumului, pornea din preistorie și se termina prin 1955, în fundul apelor inundate de oameni-amfibii. Primul desen a fost scara cu trepte din bolovani, din lemne, din piatră, din cărămizi de lut, din beton și fier, și, în sfârșit, din oțel plastic, acționată de energie atomică. Pe prima treaptă urca un om îmbrăcat în piei de animale, pe a doua era îmbrăcat într-un costum din vremea egiptenilor, pe a treia purta un costum grec, pe a patra un costum de fier din evul mediu, apoi, împodobit cu mătase purpurie și dantele, el sărea pe următoarea treaptă, așezându-și pe cap o pălărie înaltă sau turtită, până când omulețul îmbrăcat în haine moderne sare pe scara automată din vârful căreia privește înapoi istoria costumului. Omulețul nu pare mulțumit nici de acest costum, îl scoate și se aruncă în ocean — mai gol decât strămoșul său din preistorie — speriind peștii cu înfățișarea sa de om cu labe de broască". Astfel arăta scurta istorie a primei variante din *Scurta istorie*, care era premiată chiar în zilele realizării sale (cum a ajuns „bobina" respectivă la Cannes, într-o servietă, imediat după ce Gopo îi pusese „punct", asta este o altă poveste, demnă de un film fantastico-„științific", *S-a furat o bombă*, să zicem). Gopo istorisește mai departe, în cartea sa, povestea filmulețului *Scurtă istorie*, „înainte și după scară". Întâi, în fundul oceanului au apărut tot felul de vietăți, pești-fierăstrău, câini-amfibii și gâște-amfibii, Gopo s-a distrat admirabil desenându-le („întotdeauna am fost convins că fac filme formidabile, chiar când făceam filme proaste" — ne face cu ochiul Gopo în cartea lui); apoi — pe când desena blana unui leopard, cu

care ar fi putut începe istoria costumului — i-a venit în minte frunza de viță și, din frunză în frunză, a ajuns la... maimuțele lui Darwin; au început să se dea lupte grele, atunci, între „istoria costumului" și „istoria omului" („întocmai ca în frumoasa noastră poezie populară despre meșterul Manole, tot ce construisem se surpase peste noapte"), până când Gopo s-a hotărât brusc: nu va mai fi un film despre istoria costumului care-l face pe om ci despre istoria omului — care-și croiește, după măsura sa, costumul și universul („eram în fața unui nou film!"); pe urmă, regizorul a început să... colecționeze sori — pictați, gravați, ciopliți de om, cu nas, cu ochi, cu gură, cu o coamă de flăcări în loc de păr —, a desenat și el un soare, cu toate planetele ca niște bucle blonde, prinse-n ace de argint cărora unii le ziceau comete, era și o planetă albăstruie pe-acolo, mai umedă, și, din pricina ei, soarele a strănutat, planetele s-au risipit în spațiu și au început să alerge fiecare pe orbita ei, așa cum au hotărât mai târziu astronomii („că soarele a rămas chel și rotund, că s-a făcut foc de ciudă și-a început să lumineze ca ziua — asta o știu astăzi și copiii"); mai departe... a luat-o iar de la început („era într-o zi banală de toamnă preistorică..."), un brontozaur tocmai se juca cu un fluture, burdușind pământul, până când o biată maimuță a căzut din pom, și-a rupt coada, și, când s-a uitat în oglindă, nu s-a mai recunoscut, capul i se turtise, botul se afundase (iar creierul... „văzând atâta loc liber crescu", iar ființa respectivă începu să studieze astronomia, aritmetica, își spuse om și se prefăcu că nu-și mai cunoaște părinții"); pe urmă, într-o banală zi de toamnă contemporană, pe masa de lucru a regizorului a crescut o floare: zis și făcut, omul va purta cu el floarea, peste tot, de-a lungul scării, sub apă, în ocean, în cosmos, filmul, aproape gata, era foarte departe de istoria costumului („din primele desene rămăsese doar floarea"), dar îi lipsea sfârșitul; „se pregătea pe atunci anul geofizic" își amintește Gopo, drept pentru care s-a grăbit să-și trimită omulețul în cosmos. Dar ce să facă el în cosmos?... De aici, îi re-dau cuvântul regizorului: „Să facă același lucru ca pe pământ: să sădească flori, să umple cosmosul cu flori. Am desenat cosmosul ca o imensă grădină de flori. Curios, dragă soare, cum omulețul rupt din tine a descoperit acest grăunte delicat rupt tot din tine, această floricică pentru care tu ai atâtea slăbiciuni. Curios, dragă soare, cum acest omuleț poate să te întrecă în înțelepciunea lui! Ferește-te de curiozitatea lui! S-ar putea ca într-o zi să folosească parte din căldura razelor tale și să fiarbă Calea Lactee! Filmul era gata: 10 000 000 de secole în 10 minute! L-am numit *Scurtă istorie*."

În monografia despre „Gopo" (Editura Meridiane, 1996), Dana Duma — referindu-se la *Scurtă istorie* — subliniază: „Inteligentul și veselul său eseu despre evoluția omenirii se lipsea de ceea ce se înțelege în mod tradițional prin *story*. Dacă abolirea subiectului era pe atunci și aspirația filmului cu actori (concretizată mai ales în creația lui Michelangelo Antonioni), reforma animatorului român se bizuie pe specificul artei a opta. Enorma putere de sugestie a imaginii animate nu mai este pusă în slujba unor fabule cu personaje maniheiste pe înțelesul vârstei preșcolare. Fără să ignore posibilitățile animației de a comprima și dilata timpul și spațiul sau de a zămisli lumi fantastice, Gopo demonstrează că expresia ei concentrată poate transmite tâlcuri majore." Aceste *tâlcuri majore*, ascunse uneori sub aparența celor mai „nevinovate" glume, fac parte din „arsenalul" revoluției gopiene, a cărei armă principală — pe lângă noutatea de ordin dramaturgic — rămâne chiar „omulețul cu floarea", personajul central al multora din filmele care au jalonat creația de pe teritoriile animației a „magului", „magicianului" Gopo. Omulețul acesta, în sine, era o revoluție. Cu capul său lunguieț, cu expresia serioasă, concentrată, cu aerul

său de naivitate, ca un prunc matur pus în fața unor enigme existențiale teribile, omulețul acesta cu mâini și picioare subțiri, cu burticică și gol, departe de normele ideale ale Feților Frumoși, refuză orice împodobire falsă și trece prin viață, prin întâmplările ei, cu o uimire capabilă să dezlege cele mai întortocheate mistere. Omulețul lui Gopo a impresionat, la data apariției, și prin grafismul său sumar, esențializat. „Am făcut un omuleț — spunea Gopo — cu mare economie de linii. Ochii lui sunt două puncte, nu și-i poate da peste cap și nici nu se uită galeș. Mi-am redus de bună voie posibilitățile. Gura lui este aproape imobilă. Nu am folosit nici expresia feței. Subiectul însă a căpătat forță. A crescut atenția pentru fond." Sigur, autorul își „subapreciază" în mod premeditat eroul, despre care, de pildă, criticul francez Michel Capdenac spunea: „Omulețul lui Gopo este mai puțin o caricatură și mai mult o chintesență a omului cotidian și etern, un amestec exploziv al acestor două aspecte." Efectiv, Gopo — cu iscoditoarea sa fantezie, cu umorul său frust — a creat un personaj cu însușiri arhetipale. Dana Duma, în monografia citată, aprofunda această idee: „Omulețul reușește însă să fie și un personaj în adevăratul sens al cuvântului, cu gesturi inconfundabile și cu farmec personal. O curiozitate fără astâmpăr îl împinge în palpitanta aventură cosmico-gnoseologică. Mereu uimit, el străbate în chip victorios încercările dificile, reușind să le depășească într-un mod care amintește de vagabondul lui Chaplin, fie ignorând pericolul, fie învingându-și adversarii prin șiretenie."

La Cannes, *Scurta istorie* a lui Gopo a făcut — cum se spune — „impresie". Iată ce scria criticul francez Georges Sadoul despre acest film, după premiul — triumfal! — de la Cannes: „Palmaresul micului juriu a contrastat, din fericire, cu cel al marelui juriu, acordând «Palme d'or» unui desen animat românesc, *Scurtă istorie*. Nu știm nimic despre realizatorul și autorul Ion Popescu Gopo, care trebuie să fie tânăr. Filmul său acumulează în zece minute idei poetice, într-o povestire umoristică plină de ritm și de imaginație. Este foarte important că filmul său nu datorează cu rigurozitate nimic nici lui Disney, nici lui Grimault, nici școlii cehoslovace, nici celei sovietice. Acest filmuleț a fost la Cannes o descoperire care trebuie semnalată prin strălucirea unui mare premiu." Iată și ce scria Tudor Arghezi după „lansarea" lui Gopo: „Diavolul binefăcător al acestui nobil univers delicat și tonic, intercalat în forfota timpului și a existenței agitate, se cheamă cu numele pământesc de Gopo, celebru și căutat de jur împrejurul planetei. Filmele acestui român, cu numele derivat din Popescu, a ridicat Popeștii noștri, luați până deunăzi în glumă și răspăr, până la prestigiul mondial. America îi cere Buftei filmele lui, pe nevăzute. În activitatea artistică internațională, Gopo e prezență românească, fericită pentru faima țării și a poporului nostru, al cărui geniu autentic începe să circule prin toată lumea veche și nouă. Fruntariile noastre spirituale trec peste toate granițele naționale — fără să menajăm prea mult vocabularele — în triumf." În filmografia lui Gopo, după *Scurtă istorie,* celebrul omuleț revine în câteva filme „exponențiale": *Șapte arte* (1958), *Homo sapiens* (1960), *Allo, Hallo!* (1962)... Pentru *Șapte arte* aș recurge din nou la cartea lui Gopo („Filme, filme, filme, filme"), de unde aș extrage câteva din premisele cinematografice ale celor șapte arte. Povestea începe într-o îngrozitoare noapte preistorică. „Am revăzut *Scurtă istorie* — mărturisește Gopo — și l-am studiat pe omuleț ca și cum nu l-aș fi desenat eu. Desenul era simplu, fără nici un «efort grafic», zgârcit în compoziție, zgârcit în mișcare, zgârcit în expresii — ba chiar foarte zgârcit. În tot timpul filmului omulețul n-a zâmbit niciodată. N-a zâmbit niciodată! Găsisem ce căutam. Omulețul-pictor preistoric va adăuga desenului său cioplit pe stâncă un zâmbet!" Mai departe? Veneau trei brontozauri: unuia i-a plăcut

grozav desenul, altul nu a fost de aceeași părere, cel de al treilea nu avea nici o părere, el era de acord... Dar se născuse prima artă, desenul, din filmul dedicat celor șapte arte! Pentru arta a doua — zice regizorul — „întrebam pe toată lumea: ce este arhitectura?" În film a apărut o avalanșă de pietricele care lovesc capul omulețului până când acesta, susținând o piatră mai mare deasupra capului, a descoperit... acoperișul. Obosit, apoi, a rezemat această piatră-acoperiș pe alte două pietre și a obținut un *dolmen*. Efectiv, ideile lui Gopo sunt seducătoare chiar atunci când singur o spune (făcându-ne iarăși cu ochiul): „am stricat ideea"... Cu teatrul, lucrurile au fost mai simple: speriat de dinozauri, omulețul s-a făcut alb ca varul. Acest „alb ca varul" este dat jos de pe față ca o mască. Schimbând masca veselă cu cea tristă, omulețul face dinozaurii să râdă sau să plângă în hohote. A urmat, în film, literatura. „Ce scriau oamenii cu literele, cu ideogramele, ce scriau cu semnele acestea atât de deosebite unele de altele?"... Gopo își răspunde (în imagini): oamenii își scriau durerile și bucuriile lor. Dansul? Regizorul devine, iarăși, propriul critic: „Dorința de a compune un dans cu pași adunați din toate dansurile, din toate colțurile lumii a dat greș — a ieșit ceva hibrid, inestetic." Lucrurile nu stau chiar așa în realitate, dar să trecem la o altă artă, muzica, lăsată — cum mărturisește regizorul — „înadins" spre sfârșitul filmului. „Am desenat muzica" — mărturisește regizorul. Omulețul descoperă pe rând percuția, coardele, suflătorii, în foșnetul pădurii. În finalul episodului, „omulețul dirijează, dirijează orchestra pădurii și permite temutului fulger să se producă numai la locul hotărât de el în partitură. Abia acum, într-adevăr, omul dirijează natura!" Dar filmul? se întreabă regizorul: a șaptea artă n-am desenat-o? Își răspunde în final: „am desenat și filmul, de la generic până la sfârșit, așa că ultimul cadru este pelicula care se strânge și iese sacadat din ecranul alb". *Șapte arte* rămâne a doua ispravă mondială a omulețului: datorită lui, regizorul obține un nou „premiu de aur", de data aceasta la un alt festival prestigios, cel de la Tours.

După istoria omenirii, după istoria artelor, în istoriile lui Gopo și-a făcut loc istoria omului. Documentându-se pentru *Homo Sapiens* („pe care la școală l-ar fi chemat Homo Meanthropus Sapiens"), Gopo povestește: „Am luat o lampă ca Diogene și am început să-l caut ziua, pe stradă. Peste tot erau numai Homo Sapienși. Un Homo Sapiens făcea pantofii altui Homo Sapiens, douăzeci de pui de Homo Sapiens alergau lovindu-se cu ghiozdanele, un Homo Sapiens zbura, altul era plecat pe mare sau în fundul ei, o sută de mii erau la meci". Gopo se întreabă, pe bună dreptate, care ar putea fi modelul lui cel mai fericit în tentativa propusă: „toți Homo Sapienșii îmi erau dragi, chiar și sălbaticii de pe treapta cea mai inferioară, chiar cei care recăzuseră într-o stare de degenerare fizică îmi erau totuși mult mai dragi decât ființele de tranziție". Să se fi gândit Gopo, în 1963, la urmașii lui de peste decenii?

Lăsând gluma la o parte, Gopo s-a gândit mereu la colaboratorii săi apropiați, cu care a pornit ofensiva novatoare și care l-au însoțit ani la rând, pe parcursul a zeci de filme. Cei mai apropiați au fost compozitorul Dumitru Capoianu, inginerul de sunet Dan Ionescu, și o seamă de profesioniști valoroși ai desenului animat: Constantin Popescu, Pascal Rădulescu, Matty Aslan, Constantin Mustețea, Iulian Hermeneanu, Nicolae Hizan. Pentru fiecare, Gopo, în cărticica sa, are cuvinte de apreciere și de mulțumire. „Muzica a fost compusă de un compozitor pe pianul căruia sunt mai multe șuruburi decât note muzicale; compozitorul este Dumitru Capoianu, cu o imaginație bogată, mereu modificând și improvizând acorduri, chiar în timpul înregistrărilor."; „Inginerul este Dan Ionescu sau cum îi

spunem noi, «Don-profesor» —, un fel de Jupiter priceput în fel de fel de zgomote lungite sau comprimate tehnic, captate din cosmos sau provocate cu un dop de plută, un om inventiv, un tehnician excelent."; „Dintre desenatori cu greu mă pot opri la câțiva. Sunt mulți talentați. Fiecăruia îi datorez rezolvări plastice interesante și mai ales dragostea pentru munca noastră colectivă. Cel mai util, cel mai prezent în toate muncile, ajutorul și învățătorul cel mai apropiat era tatăl meu — Constantin Popescu. De la Pascal Rădulescu am învățat mult desen și încăpățânare în muncă". Aportul tuturor, „nepreţuit, în toate filmele", este amintit cu recunoștință. Frumos spunea, cu un prilej, regizorul Ion Truică despre „echipa lui Gopo": „Arta lui Gopo se leagă și de capacitatea de a ști să adune în jurul său personalități de talent, capabile să-i concretizeze cinematografic gândurile. Animatorii: Constantin Crâhmărel — un talent autentic înzestrat cu simțul mișcării elastice, cursive, simțul său ritmic și intuiția sa comică l-au ajutat să rezolve cu succes multe din scenele-cheie din filmele maestrului; Mica Boroghina — înzestrată cu un simț al umorului și al poantei rar întâlnit, cu explozii neprevăzute în mișcare; Roland Pupăză — un artist cerebral, rafinat animator și scenograf, obsedat de semnificația mișcării, căutând neobosit alternanțe de ritmuri pentru a mări expresivitatea scenelor; Constantin Merlan — un creator îndrăgostit de cursivitatea mișcării, alternând firescul mișcării reale cu fantasticul animației imaginare. Montajul: Didi Vasilescu — «foarfeca de aur» a ritmat în mod inspirat filmele lui Gopo, a știut să asocieze simbolic imaginile și să le dea sens. Unul din elementele forte din filmele lui Gopo este coloana sonoră. Muzica imaginată de Dumitru Capoianu are o neobișnuită invenție melodică și ritmică, un stil de neconfundat. Muzica sa este expresivă, seducătoare prin originalitatea ei. Sunetul a fost mereu imaginat de profesorul Dan Ionescu — o inteligență neliniștită, un inventiv, un inspirat căutător de metafore sonore. Dotat cu un excepțional simț al ritmului, el dă viață filmului prin efecte sonore surprinzătoare, năstrușnice. Imaginea: Gopo prefera să nu schimbe colaboratorii. Se atașa de ei, îi respecta, îi încuraja și la rândul său era admirat și divinizat de ei. A avut alături de el pe Rad Codrean, zis Tati, un operator sobru, riguros, pedant, meticulos. Cunoștea dumnezeiește toate posibilitățile camerei de luat vederi și imagina cu exactitate toate mișcările de aparat. Exactitatea filmărilor sale devenise proverbială; Olga Nițu — a lucrat cu maestrul la filmele realizate după anul 1975. Lucidă, metodică, ordonată, cu un simț artistic înnăscut, ea a crescut de la un film la altul, reușind în final să rezolve orice probleme de imagine. Redactorii: Watzlav Stukas — un artist excepțional, plin de idei, de o rară bunătate și delicatețe sufletească, școlit la câțiva dintre regizorii ruși de talie internațională. Îl ajuta pe maestru să ordoneze bogăția de idei, fiind un sfetnic inspirat; Cecilia Rădulescu — o literată cultă, complexă, neliniștită, a fost alături de maestru la multe dintre filmele de vârf. Foarte puțini știu că alături de Gopo se afla asistentul de regie, un *cap limpede* care știe tot, vede tot și nu iartă greșelile: Pieretta Atanasiu a pus enorm suflet la realizarea filmelor maestrului. Simpla enumerare a calităților *echipei lui Gopo* este edificatoare pentru nivelul artistic al colaboratorilor săi". Cu această echipă de nădejde, Gopo a imaginat — în stilu-i caracteristic — alte și alte scurte istorii, istoria telecomunicațiilor, de pildă, în *Alo, Hallo!*, unde născocirea alfabetului Morse se datorează picioarelor unei broscuțe și unde Pământul este un ghem de fire telefonice, de unde radiofonice și, desigur, de peliculă cinematografică. Cu o fervoare experimentală specifică tinereții sale fără bătrânețe, Gopo avea să-și continue scurtele istorii și-n deceniile următoare, avea să deruleze povestea omulețului său până înspre sfârșitul vieții.

Între timp a parcurs — vreme de trei decenii — și experiența filmului de ficțiune, cu actori. Îndeosebi primele sale lungmetraje, *S-a furat o bombă* (1961), *Pași spre lună* (1963), *De-aș fi... Harap Alb* (1965) și *Faust XX* (1966) păstrează în ele — și în gândul rostit sau nerostit al autorului — „sămânța" filmelor de animație. Gopo își raportează mereu filmele la propria creație din domeniul celei de a opta arte, iar „deschiderea" spre fantastic rămâne, neîndoios, cum notează și Dana Duma în monografia sa, „principala legătură de rudenie cu desenul animat". Pe de altă parte, regizorul recurge adesea la tehnici specifice sau auxiliare ale animației, cum ar fi și procedeul pixilației (o tehnică prin care personajul uman este filmat în regim „imagine cu imagine"), procedeu utilizat în parabola antirăzboinică *S-a furat o bombă:* o antrenantă cursă de urmărire între o bandă de gangsteri și protagonist — în care se combină momentele de animare a actorilor cu efectele de mișcare mecanică, automatizată — constituie unul dintre momentele „de vârf" ale filmului. Secvențele dinspre final, realizate în aceeași tehnică, poartă în ele metafora-cheie și pledoaria pentru folosirea energiei nucleare în scopuri pașnice: oamenii se deplasează cu ajutorul unor bucăți desprinse din bomba atomică. Tezist pe alocuri, cu unele metafore naive, filmul lui Gopo — despre o bombă atomică ajunsă din întâmplare în mâinile unui biet cerșetor — mizează pe inspirate efecte de comic burlesc și conține câteva secvențe antologice pe parcursul peregrinărilor eroului, un tip de „vagabond chaplinian" interpretat de Iurie Darie; printre ceilalți interpreți ai filmului, Eugenia Balaure (cu chip de înger salvator), Emil Botta, Tudorel Popa, Liliana Tomescu, Haralambie Boroș, Puiu Călinescu. Recurgând la o dramaturgie de tip eseistic, pusă la dispoziția fanteziei, Gopo imaginează, în *Pași spre lună,* ca scenarist și regizor, o călătorie dinspre viitorul înspre trecutul omenirii. „Am vrut să realizăm un film de previziune, științifico-fantastic — mărturisea Gopo în programul de sală la premiera din februarie 1964 —, și să imaginăm o lume stranie pe o planetă vecină, am vrut să facem o comedie cosmică... Pregătind plecarea rachetei spre lună, am înfipt pilonii rampei de lansare în pământ și, tot săpând, am devenit arheologi ai zborurilor din trecutul îndepărtat. N-am mai plecat în Cosmos, și-am coborât din ce în ce mai adânc în amintirea noastră." Practic, comedia științifico-fantastică *Pași spre lună* aduce un omagiu celor care au imaginat, au pregătit zborurile cosmice, întâlniți de erou, un cosmonaut din anul 2000 — sic! —, în drumul său prin tunelul timpului (pretextul acestei călătorii originale fiind un... scurtcircuit, pe un cosmodrom, unde „bărbatul venit din viitor" — Radu Beligan — tocmai se bărbierea cu un aparat electric). Călătoria din trecut spre prezent pornește din comuna primitivă unde oamenii cavernelor se străduiau să aprindă focul prin frecarea pietrelor— printre ei fiind și o frumoasă „sălbatică" înfășurată în blănuri, Liliana Tomescu —, eroul nostru îl întâlnește, apoi, pe Prometeu (Septimiu Sever) luptându-se cu vulturul și, tot în mitologie, dă de Cupidon, Pegas și Mercur (acesta din urmă, cu chip și glas irezistibil, fiind Grigore Vasiliu-Birlic), printre celelalte personaje ale revenirii spre prezent fiind Califul din Bagdad (pe covorul său fermecat), Galileo Galileu (abjurând în fața rugului, prilej pentru un ingenios șlagăr lansat de Dumitru Capoianu și interpretat de Radu Beligan, „E pur si muove"), Leonardo da Vinci (care tocmai o picta pe faimoasa Gioconda, Mona-Lisa — Eugenia Popovici — fiind... o femeie durdulie, blondă și mâncăcioasă, care mușcă dintr-un măr în timp ce Leonardo — Emil Botta — își potrivește culorile), Cyrano de Bergerac, baronul Münchausen și, pe lângă acești legendari eroi livrești, legendari pionieri ai aviației, ai zborurilor cosmice, ca Traian Vuia, Blériot, Lindbergh, Gagarin... Mai jucau în film Ion Manu, George

Demetru, Marcel Anghelescu, Irina Petrescu, Florin Piersic. A urmat, în filmografia regizorului, basmul cinematografic *De-aș fi... Harap Alb,* o originală lectură din Creangă care i-a solicitat la maximum imaginația, dovadă fiind și marile libertăți luate față de textul originar. Însuși numele eroului este citit altfel decât în interpretările clasice: pentru regizor, „Harap-Alb" este un fel de „alb-negru", „uite-l nu e", „laie și bălaie", „cioară vopsită", iar eroul cu acest nume — interpretat de Florin Piersic — e „cam prostuț și cam fricos", mult mai indecis, mai lipsit de siguranță, decât inamicul său pe viață și pe moarte, Spânul, un tip fermecător, cu bogat păr negru (Cristea Avram), pentru care D.I. Suchianu, în cronica sa din revista „Cinema" — 11/1965 —, are o frază antologică: „frumusețea Spânului e vibrantă ca o lamă de Toledo". Un rol important în stabilirea convenției moderne a basmului îl are, hotărât lucru, scenografia lui Ion Oroveanu, somptuoasă și barocă, esențializată, cu trimiteri exuberante sau ironice la tablouri celebre, cu o cromatică intensă și cu sugestii fantastice. Alături de Florin Piersic și Cristea Avram, în film apar interpreți familiari în filmele lui Gopo (Emil Botta — pe post de împărat, la rândul lui, original —, Irina Petrescu — în dublu rol, unul de prințesă și altul (sic!) de... prințesă... clonată —, George Demetru, Eugenia Popovici, Fory Etterle, Liliana Tomescu, Puiu Călinescu etc.), printre propunerile insolite fiind aceea a pictorului Mircea Bogdan în rolul lui Flămânzilă și, desigur, aceea a „actriței" Lica Gheorghiu. În sfârșit, pentru a rămâne printre filmele deceniului al șaptelea, Gopo a revenit, prin *Faust XX,* la una dintre formulele sale predilecte, *science-fiction*-ul vesel. Premiera filmului avea loc în decembrie 1966. Pentru rolul Margaretei — din interpretarea îndrăzneață a mitului faustian —, Gopo a recurs la o actriță poloneză, Eva Krzyzewska, care joacă alături de Emil Botta (un Faust interesant, „umanizat", care suferă de o boală incurabilă, motiv care-l face să râvnească la nemurire), Stela Popescu (fiica profesorului, o ființă cam... tembelă), Iurie Darie (un asistent carierist, căruia Faust îi împrumută trupul) și Jorj Voicu (un Mefisto insinuant, tenace, cu talent de manipulator). Noua convenție propusă de Gopo — cam greoaie, cu „articulații" discutabile — este, totuși, un argument valid al originalității.

Filmele de lung metraj ale lui Gopo au fost bine primite la Festivalurile cinematografice ale timpului. *S-a furat o bombă* și *Pași spre lună,* ambele cu imagini semnate de Ștefan Horvath, au fost distinse cu premii la Edinburgh, Salonic și — respectiv — Trieste, în timp ce *De-aș fi... Harap Alb* — cu imagine, ca și *Faust XX,* de Grigore Ionescu — a obținut premiul de imagine la Milano și premiul de regie la Moscova. Cel mai premiat cineast român, Ion Popescu Gopo (1923–1989) a rămas tributar, însă, în întreaga sa creație, primului său premiu internațional, pentru *Scurtă istorie,* acea atât de strălucitoare „Palme d'or", de la Cannes, din anul 1957...

A OPTA ARTĂ ÎN OFENSIVĂ

Gopo, cum am văzut, a intrat în lumea animației sub zodia lui Disney, prin filmulețele destinate micilor spectatori, cu albine și porumbei, iepurași neastâmpărați, rățoi neascultători și arici răutăcioși. Cam în aceeași perioadă se dedica genului un alt cineast original și inventiv, Bob Călinescu (1926–1990), cel care avea să dea viață păpușilor,

asemeni lui Gepetto, nu mult după ce un clasic al animației mondiale, cehul Jiri Tranka, cel mai notoriu creator de animație cu marionete, lansa „filmul-școală" *Bunicul a sădit o ridiche*. Intrat în lumea filmului ca actor, suferind un accident — care era să-l coste viața — pe când juca în *Răsună valea*, Bob Călinescu s-a dedicat animației de păpuși din primii ani '50 (după ce, încă din 1949, încercase un filmuleț de un minut, *Scrisorica*). *Vulpea păcălită*, scurtmetrajul său color din 1953, chiar dacă era sărac din punct de vedere al animației, lăsa să se întrevadă bogata imaginație a autorului — animalele din film, de pildă, circulă cu... banda rulantă — și harul construcției caracterologice a păpușilor. Cea mai prolifică perioadă din creația regizorului (1953–1966) cuprinde aproape 30 de filme, felurite ca gen sau ca sursă de inspirație, diferite și prin tehnicile folosite. Bob Călinescu și-a propus, deopotrivă, filme moralizatoare pentru copii precum *Chiț în pericol* (1956) sau *Năzdrăvanii* (1957), ecranizări după Caragiale, Goethe, Arghezi sau Shakespeare — *Domnul Goe* (1956), *Ucenicul vrăjitor* (1957), *Balada meșterilor* (1962), *Romeo și Julieta* (1968) —, parabole cu întâmplări cotidiene — *Pantalonașii se poartă uscați* (1957), *Glumă nouă cu fier vechi* (1964) —, fantezii cineplastice ca *Metamorfoze* (1961), *Ritm* (1965), *Calomnierea calomniei* (1970). Regizorul a folosit păpuși din lemn sculptat în stil popular — *Rapsodie în lemn* (1960) —, obiecte animate — *Toporul și pădurea* (1968) —, cartoane decupate — *Cuiul* (1963) —, și-a înnoit permanent mijloacele de expresie, gustul experimentului i-a marcat întreaga creație. Opera sa cinematografică a urmat un proces permanent de abstractizare. Dintre filmele amintite se impun câteva: *Domnul Goe* (cu eroi nostimi în prim-planul acțiunii), *Ucenicul vrăjitor* (în care, prin păpușile sale, regizorul încearcă să transmită iluzia de materie vie, de-a dreptul strașnic fiind personajul... măturoiului), *Rapsodie în lemn* (o idilă între un băiat și o fată, două bucăți de lemn pe masa unui sculptor) sau *Romeo și Julieta* (o animație de pietricele, cu ajutorul cărora autorul încearcă să sugereze acțiuni și caractere umane). Cele mai ambițioase din punct de vedere artistic rămân filmele experimentale ale lui Bob Călinescu: în *Metamorfoze*, lucrând cu crenguțe, cineastul impresionează prin dinamica formelor, reușind originale efecte plastice; *Ritm* — cu Păcălina și Păcălici — este un alert și expresiv montaj ritmico-armonic; *Calomnierea calomniei* (care recurge și la efectul ludic al „ariei calomniei", cântată de Nicolae Secăreanu), este, de asemenea, un experiment original, cineplastic, bazat pe jocuri și surprize cromatice. Ar fi de amintit și un film de mai târziu al regizorului, *Oul* din 1972, prin care Bob Călinescu încearcă să ilustreze, în formă modernă, legendara dilemă a lui Columb: un om se ambiționează să așeze în picioare un ou, nu oricum, ci pe partea sa ascuțită, oul refuză, se împotrivește, se apără, se înfurie, se întristează și sfârșește prin a se sparge, dar căzând, el se va așeza vertical, sprijinit pe propria coajă. Parabolele lui Bob Călinescu n-au fost niciodată lipsite de tâlc.

Din preajma lui Gopo a pornit — în urmă cu aproape 50 de ani — un alt pionier al filmului de animație, Iulian Hermeneanu, rămas fidel, de-a lungul anilor, creației destinate copiilor: el debuta în 1953 cu o fabulă cinematografică semnată alături de Matty Aslan, *O poveste cu ursuleți*, printre filmele sale de mai târziu figurând *Ciubotelele ogarului* (1955), *Alfabetul* (1958), *Căluții de foc* (1959), *O poveste colorată* (1960), *Zâna de cerneală* (1961), *Măturа năzdrăvană* (1962), *Două creioane, Soarele și trandafirul* (1965), *Patru pitici* (1967), *Motanul în cosmos* (1968); culori calde, personaje simpatice, povești atractive: Iulian Hermeneanu s-a dovedit, mereu, un prieten bun al micilor spectatori. În 1954 debuta și Olimp Vărășteanu, un nume de bază din „vechea gardă" a filmului

de animație, a cărui creație avea să se extindă pe aproape patru decenii. După ce încearcă, în fugă, desenul zgâriat pe peliculă și filmul de păpuși, regizorul abordează, primul, cartoanele decupate în animația românească. *Vulpoiul campion, Pățaniile vulpoiului* și *Zdreanță*, trei filme ale sale din 1955, au reținut atenția îndeosebi prin capacitatea de fabulație a autorului. Cu timpul, registrul stilistic al lui Olimp Vărășteanu se diversifică, autorul părăsește personajele animaliere care l-au lansat, își încearcă forțele în pamfletul social-politic — *Omagiu* (1959), *Raidul păcii* (1960), *Made in Africa* (1961) —, își afirmă tot mai răspicat potențialul ironic, evident încă de la primul său film (*Veniți mâine!*) și susținut de alte câteva cartoane decupate, *Superstițiosul* (1956), *Cotidiene* (1964), acest din urmă film fiind un amuzant joc de metafore verbale și vizuale. Fin umorist, Olimp Vărășteanu a îmbogățit filmografia genului satiric cu titluri incitante: *Nimic despre Arhimede* (1965), *Cinci săptămâni în balon* (1966), *Îngerul împușcat* (1967), *Variațiuni* (1969), *Fata din Far West* (1970). Filmele amintite sunt doar o mică parte din creația de referință a autorului: în anii '70 și '80 regizorul — cum vom vedea — își va consolida filmografia (reapropiindu-se de universul copilăriei, realizând „filme de autor" și de inspirație literară, episoade de serial etc.): pe bună dreptate, regizorul a fost considerat „creatorul școlii românești de cartoane decupate".

Printre autorii activi după anul 1954 s-a numărat și Constantin Popescu (1895–1965), tatăl lui Ion Popescu Gopo și al operatorului Alexandru (Alecu) Popescu. Specialist în filme pentru copii, Constantin Popescu — unul dintre fondatorii filmului profesionist de animație — a activat, din anul 1951, în secția de animație a Studioului „București", lăsând în urma sa pelicule ca *Fluierașul fermecat* (1954), *Rățoiul Mac-Mac* (1957), *Rățoiul și purcelul la patinaj* (1958), *Purcelul în excursie* (1959), *Hoața de la circ* (1962), *Căciulița cu ciuc roșu* (1964), *La carnaval* (1965). Unul dintre colaboratorii lui Gopo, ca animator, ani de zile, Constantin Mustețea a făcut saltul scriptic și valoric în breasla regizorilor cu filmul *Cine a găsit mănușa?* (1961). După cum o spune Dinu Ioan Necula în volumul său „Călătorie în lumea animației românești", „suflul novator adus de el în animația românească a anilor '60 reprezintă o încercare aproape singulară de racordare la contextul avangardei europene a genului, în speță școlile iugoslavă și poloneză, desigur cu tributurile de rigoare plătite maeștrilor". Filmele sale — unele dintre ele îmbinări de procedee, tehnica desenului animat cu cea a cartoanelor decupate —, investite nu o dată cu un umor incisiv, s-au numit *Șase fabule cu un struț* (1964), *Zâmbetul* (1965), *Balena* (1966), *Pe fir* (1967) — film distins cu „Leul San Marco" la Veneția —, *Cuvinte* (1968), *Eu doresc, tu dorești, el dorește* (1969). O mențiune și pentru scheciul *Oul* din *Pământul oamenilor* (1967), un film colectiv printre autorii căruia s-au numărat Virgil Mocanu, Genoveva Georgescu, Olimp Vărășteanu, Victor Antonescu, George Sibianu, Ion Popescu Gopo. Din 1970, regizorul Constantin Mustețea s-a stabilit în America.

Printre regizorii afirmați în deceniul al șaselea a fost și George Sibianu, care realiza, în 1957, *Insula Negriței* și *Urna miraculoasă*, dovedind înclinații speciale pentru filmul de păpuși. Printre celelalte filme ale sale s-au numărat *Telefonul* (1958), *Împărăția leneșilor* (1961), *Ghiocei* (1964), *Cocoșelul de hârtie* (1965), *Mimetism* (1966), *Idila* (1967), *Boul și vițelul* (1968), *Câmpul* (1970). Cea mai importantă creație a sa din anii '60 a fost filmul *Prostia omenească* — distins, de altfel, cu „Pelicanul de aur" la Festivalul internațional din Mamaia, în 1968 —, o hazlie ecranizare a unui basm de Ion Creangă, cu câteva secvențe savuroase, printre care aceea cu drobul de sare. Ar fi de reținut și numele unuia

dintre colaboratorii apropiați ai regizorului la un alt film valoros (*Mimetism*), graficianul Benedict Gănescu, un artist de clasă, ale cărui desene — bazate pe jocul unor forme geometrice — sugerau, cu umor și inflexiuni satirice, riscurile uniformizării. Tot către sfârșitul anilor '50 debuta, ca regizor, Liviu Ghigorț (1925–1979), cu filme precum *Aparat universal* (1958) și *Petrolache Făt Frumos* (1959), pentru ca, în anii '60, să semneze alte pelicule ca *Oac broscoiul lăudăros* (1960), *Legendă contemporană* (1961), *Fără morală* (1964), *Pata* și *Paralele* (1966). Până la sfârșitul anilor '50 a realizat filme la Studioul „București" și Jean Moraru (intrat în cinematografie încă din 1941, la O.N.C., realizator al unui film de animație încă din 1946, *Pățania lui Ion*): autor de filme pentru copii, el a semnat pelicule ca *Lacătul minune* (1955), *Tolănici* (1957), *Motanul pedepsit* (1958), *Brăduțul singuratic* (1959), înainte de a se stabili în străinătate. Din 1970 se va stabili în străinătate (în Statele Unite ale Americii) și Ștefan Munteanu (1926–1990), pictor, grafician, poet, lansat — din 1960 — și ca regizor de animație (prin filmul *Căsuțe ascunse*), el fiind autorul unor scurtmetraje ca *Zgribulici* (1961) — film premiat la Mostra filmelor pentru copii de la Veneția —, *Electronicus* (1963), *Petrică și încă cineva* (1964), *Dimensiuni* (1966) — premiat la Bergamo —, *Băiatul și cărbunele* (1967), *Domnișoara vrăjitoare* (1968), *Aventură în albastru* (1969). Dedicat filmelor pentru copii, Florin Anghelescu realiza, în anii '60, pelicule ca *Povestea cu iepurași* (1963), *De-a rostogolul* (1964), *Aventurile lui Bobo* (1965), titlurile de referință ale creației sale venind în deceniul următor.

Anul 1964 rămâne foarte important în istoria filmului de animație. S-a inaugurat, atunci, Studioul „Animafilm". În numai șase ani, producția de filme s-a dublat: 28 de pelicule în 1970, față de 15 în 1965. În 1965 au fost produse următoarele scurtmetraje la „Animafilm": *Două creioane* de Iulian Hermeneanu, *Gura lumii* de Horia Ștefănescu, *La carnaval,* de Constantin Popescu, *Nota 3,* de Nell Cobar, *Soarele și trandafirul* de Iulian Hermeneanu, *Un bloc neobișnuit* de Matty Aslan, *Zâmbetul* de Constantin Mustețea, *Cine e de vină?* de Olimp Vărășteanu, *Nimic despre Arhimede* de Olimp Vărășteanu, *O poveste cu cartonașe* de Laurențiu Sârbu, *Soclul* de Marin Ionescu și Paul Socrate Mateescu, *Aventurile lui Bobo* de Florin Anghelescu, *Cocenel* de Bob Călinescu, *Cocoșelul de hârtie* de George Sibianu, *Unde nu-i cap* de Bob Călinescu. Cele 28 de filme din 1970 au fost: *Broasca și șobolanul* de Eduard Sasu, *Bună dimineața, poveste!* de Luminița Cazacu, *Bun sosit* de Ion Gănescu, *Cocoșelul, pisica și șoricelul* de Artin Badea, *Defect* de Virgil Mocanu, *Desen pentru o pasăre* de Letiția Popa, *Flori pentru Mihaela* de Nell Cobar, *Frunza și puiul* de Angela Buzilă, *Gardul* de Gelu Mureșan, *Hello, Doppy!* de Horia Ștefănescu, *Iepurele și broaștele* de Victor Antonescu, *În pădurea lui Ion* de Adrian Petringenaru, *Insula* de Olimp Vărășteanu, *Pe un perete,* de Ion Truică, *Pe un picior de plai* de Ștefan Munteanu, *Pisica, șoricelul și nevăstuica* de Horia Ștefănescu, *Poveștile piticului Bimbo* de Horia Ștefănescu, *Șobolanul și stridia* de Constantin Crâhmărel, *Băutura blestemată* de Laurențiu Sârbu, *Domnul Goe* de Liana Petruțiu, *Fata din Far West* de Olimp Vărășteanu, *Penele negre* de Florin Anghelescu, *Piratii cosmosului* de Mircea Toia, *Răpirea* de Iulian Hermeneanu, *Ultima întoarcere* de Florin Anghelescu, *Grădina* de Tatiana Apahidean, *Calomnierea calomniei* de Bob Călinescu, *Câmpul* de George Sibianu. Între aceste „coperți" au intrat mulți alți regizori de animație. Între aceste „coperți" s-au modelat — în deceniile care au urmat — profesiunile specifice filmului de animație și multe nume au dobândit identitate artistică prin compartimentul în care s-au afirmat (unii dintre realizatori devenind reputați autori de filme): Eduard Sasu, Valentin

Baciu, Constantin Merlan, Felicia Puran, Sanda Coadă, Bujor Ștefănescu, Valentin Elizeu, Mihai Șurubaru, Mihail Marian, Valentin Cain, Carina Tincu, Virgil Toader, Adrian Hoble (animatori), Tudor Mihalache, Pieretta Atanasiu, Laura Jianu, Andra Bădulescu, Mihai Gheorghe, Ana Andreescu, Maria Petre, Cecilia Cristian (desenatori), Rad Codrean, Constantin Iscrulescu, Ticu Puran, Anca Barbu, Olga Pârâianu-Nițu, Sandu Ștefan (operatori), Manuela Hodor, Sonia Georgescu, Elisabeta Vasilescu (montaj), Tiberiu Borcoman, Ion Vârtosu, Erika Nemescu (sunet), sau viitorul — reputat — compozitor Călin Ioachimescu.

Dar să urmărim, în continuare, începutul altor filmografii, după înființarea Studioului „Animafilm". Cu filmul *Gura lumiii* debuta, în 1965, Horia Ștefănescu, un regizor care, la 40 de ani, avea să ajungă — și să creeze — în Statele Unite ale Americii și Canada. După ce realizase câteva scurtmetraje ca *Mitică* (1965) și *Băiatul care făcea totul pe jumătate* (1964), caricaturistul Nell Cobar (1915–1993) debuta la „Animafilm" cu *Nota 3* (1965), realiza în continuare desenele animate *Eu!!!* (1966), *Față în față cu fericirea* (1967), *Merele* (1968) și lansa un personaj vesel și simpatic, care avea să revină din film în film: *Mihaela* (1968), *Mulțumesc, Mihaela* (1968), *Prietena noastră Mihaela* (1969), *Flori pentru Mihaela* (1970) și altele, în deceniul al optulea. Alt caricaturist, care cochetase și până atunci cu animația (colaborând la filme precum *O poveste cu ursuleți* sau *Lacătul minune*, în anii 1953 și — respectiv — 1955), Matty Aslan (1924–1995) a realizat, în 1965, hazliul desen animat *Un bloc neobișnuit* și, în 1970, un alt scurtmetraj spiritual, *Autobiografie*, anunțându-și apetitul satiric din deceniul următor. Începutul de carieră al unuia dintre cei mai prolifici realizatori ai Studioului „Animafilm", Laurențiu Sârbu (1936–2000), este, de asemenea, promițător: *Poveste cu cartonașe* (1965), *Umbra* (1966), *Fata vântului* (1967), *Zece căței* (1968), *Ciocârlia* (1969), *Băutura blestemată* (1970). Poezia miniaturalului răzbate în toate filmele lui Laurențiu Sârbu, autorul dovedindu-se — ca și în filmele următoare — un pictor hărăzit al lumii mirifice a copilăriei. În 1966 debutează, ca regizor de animație, pictorul, graficianul și criticul de artă Virgil Mocanu, un ironist înnăscut, chiar dacă adevărata sa față nu se lasă descifrată de la primele filme: *Basm* (1966), *Legenda* și *Pământul oamenilor* (1967), *Paiața* (1968), *Defect* (1970). Tot în 1966 debuta ca regizor pictorul Sabin Bălașa, care și-a prelungit în film preocupările plastice, motivele pânzelor sale, apelând la un procedeu potrivit cu personalitatea sa, pictura sub aparat. În volumul său „A opta artă", Simelia Bron făcea următoarele distincții: „Influențat inițial de Lenica, în inspirația tematică și execuția plastică, Sabin Bălașa se definește curând ca un artist original, receptiv la o armonioasă împletire de lirism, de basm și de tradiție cu o problematică filozofică modernă. Formele — pete de culoare — devin adesea imaginea unor stări complexe de spirit sau a unor idei în planul meditației. Lumea vag «suprarealistă» a filmelor sale subliniază metaforic aceste realități interioare. Bălașa amplifică funcția simbolică a culorilor, fiecare pată și nuanță accentuând o emoție sau o idee, considerată ca dominantă". Geneza, cuplul, temele cosmogoniei, ale războiului, ale apocalipsei, ale dialecticii contrariilor revin obsedant în filmele sale (ca și în picturile sale, de altfel)... „Albastrul de Bălașa" trece din pictură în film, conferind peliculelor sale o ambianță cosmică, siderală, spectaculoase contopiri ale cerului cu marea. Încă de la primul său desen animat, *Picătura* (1966), Sabin Bălașa intra în galeria „premianților" — cu „Pelicanul de argint" la Mamaia și „Cupa veseliei" la Viena —, inaugurând astfel o carieră de succes. Până la sfârșitul deceniului al șaptelea, Sabin Bălașa va mai fi prezent pe ecrane cu *Orașul* (1967), *Pasărea Phoenix* și *Valul* (1968), *Fascinații* (1969). În aceeași

dintre colaboratorii apropiați ai regizorului la un alt film valoros (*Mimetism*), graficianul Benedict Gănescu, un artist de clasă, ale cărui desene — bazate pe jocul unor forme geometrice — sugerau, cu umor și inflexiuni satirice, riscurile uniformizării. Tot către sfârșitul anilor '50 debuta, ca regizor, Liviu Ghigorț (1925–1979), cu filme precum *Aparat universal* (1958) și *Petrolache Făt Frumos* (1959), pentru ca, în anii '60, să semneze alte pelicule ca *Oac broscoiul lăudăros* (1960), *Legendă contemporană* (1961), *Fără morală* (1964), *Pata* și *Paralele* (1966). Până la sfârșitul anilor '50 a realizat filme la Studioul „București" și Jean Moraru (intrat în cinematografie încă din 1941, la O.N.C., realizator al unui film de animație încă din 1946, *Pățania lui Ion*): autor de filme pentru copii, el a semnat pelicule ca *Lacătul minune* (1955), *Tolănici* (1957), *Motanul pedepsit* (1958), *Brăduțul singuratic* (1959), înainte de a se stabili în străinătate. Din 1970 se va stabili în străinătate (în Statele Unite ale Americii) și Ștefan Munteanu (1926–1990), pictor, grafician, poet, lansat — din 1960 — și ca regizor de animație (prin filmul *Căsuțe ascunse*), el fiind autorul unor scurtmetraje ca *Zgribulici* (1961) — film premiat la Mostra filmelor pentru copii de la Veneția —, *Electronicus* (1963), *Petrică și încă cineva* (1964), *Dimensiuni* (1966) — premiat la Bergamo —, *Băiatul și cărbunele* (1967), *Domnișoara vrăjitoare* (1968), *Aventură în albastru* (1969). Dedicat filmelor pentru copii, Florin Anghelescu realiza, în anii '60, pelicule ca *Povestea cu iepurași* (1963), *De-a rostogolul* (1964), *Aventurile lui Bobo* (1965), titlurile de referință ale creației sale venind în deceniul următor.

Anul 1964 rămâne foarte important în istoria filmului de animație. S-a inaugurat, atunci, Studioul „Animafilm". În numai șase ani, producția de filme s-a dublat: 28 de pelicule în 1970, față de 15 în 1965. În 1965 au fost produse următoarele scurtmetraje la „Animafilm": *Două creioane* de Iulian Hermeneanu, *Gura lumii* de Horia Ștefănescu, *La carnaval*, de Constantin Popescu, *Nota 3*, de Nell Cobar, *Soarele și trandafirul* de Iulian Hermeneanu, *Un bloc neobișnuit* de Matty Aslan, *Zâmbetul* de Constantin Mustețea, *Cine e de vină?* de Olimp Vărășteanu, *Nimic despre Arhimede* de Olimp Vărășteanu, *O poveste cu cartonașe* de Laurențiu Sârbu, *Soclul* de Marin Ionescu și Paul Socrate Mateescu, *Aventurile lui Bobo* de Florin Anghelescu, *Cocenel* de Bob Călinescu, *Cocoșelul de hârtie* de George Sibianu, *Unde nu-i cap* de Bob Călinescu. Cele 28 de filme din 1970 au fost: *Broasca și șobolanul* de Eduard Sasu, *Bună dimineața, poveste!* de Luminița Cazacu, *Bun sosit* de Ion Gănescu, *Cocoșelul, pisica și șoricelul* de Artin Badea, *Defect* de Virgil Mocanu, *Desen pentru o pasăre* de Letiția Popa, *Flori pentru Mihaela* de Nell Cobar, *Frunza și puiul* de Angela Buzilă, *Gardul* de Gelu Mureșan, *Hello, Doppy!* de Horia Ștefănescu, *Iepurele și broaștele* de Victor Antonescu, *În pădurea lui Ion* de Adrian Petringenaru, *Insula* de Olimp Vărășteanu, *Pe un perete*, de Ion Truică, *Pe un picior de plai* de Ștefan Munteanu, *Pisica, șoricelul și nevăstuica* de Horia Ștefănescu, *Poveștile piticului Bimbo* de Horia Ștefănescu, *Șobolanul și stridia* de Constantin Crâhmărel, *Băutura blestemată* de Laurențiu Sârbu, *Domnul Goe* de Liana Petruțiu, *Fata din Far West* de Olimp Vărășteanu, *Penele negre* de Florin Anghelescu, *Piratii cosmosului* de Mircea Toia, *Răpirea* de Iulian Hermeneanu, *Ultima întoarcere* de Florin Anghelescu, *Grădina* de Tatiana Apahidean, *Calomnierea calomniei* de Bob Călinescu, *Câmpul* de George Sibianu. Între aceste „coperți" au intrat mulți alți regizori de animație. Între aceste „coperți" s-au modelat — în deceniile care au urmat — profesiunile specifice filmului de animație și multe nume au dobândit identitate artistică prin compartimentul în care s-au afirmat (unii dintre realizatori devenind reputați autori de filme): Eduard Sasu, Valentin

Baciu, Constantin Merlan, Felicia Puran, Sanda Coadă, Bujor Ștefănescu, Valentin Elizeu, Mihai Șurubaru, Mihail Marian, Valentin Cain, Carina Tincu, Virgil Toader, Adrian Hoble (animatori), Tudor Mihalache, Pieretta Atanasiu, Laura Jianu, Andra Bădulescu, Mihai Gheorghe, Ana Andreescu, Maria Petre, Cecilia Cristian (desenatori), Rad Codrean, Constantin Iscrulescu, Ticu Puran, Anca Barbu, Olga Pârâianu-Nițu, Sandu Ștefan (operatori), Manuela Hodor, Sonia Georgescu, Elisabeta Vasilescu (montaj), Tiberiu Borcoman, Ion Vârtosu, Erika Nemescu (sunet), sau viitorul — reputat — compozitor Călin Ioachimescu.

Dar să urmărim, în continuare, începutul altor filmografii, după înființarea Studioului „Animafilm". Cu filmul *Gura lumiii* debuta, în 1965, Horia Ștefănescu, un regizor care, la 40 de ani, avea să ajungă — și să creeze — în Statele Unite ale Americii și Canada. După ce realizase câteva scurtmetraje ca *Mitică* (1965) și *Băiatul care făcea totul pe jumătate* (1964), caricaturistul Nell Cobar (1915–1993) debuta la „Animafilm" cu *Nota 3* (1965), realiza în continuare desenele animate *Eu!!!* (1966), *Față în față cu fericirea* (1967), *Merele* (1968) și lansa un personaj vesel și simpatic, care avea să revină din film în film: *Mihaela* (1968), *Mulțumesc, Mihaela* (1968), *Prietena noastră Mihaela* (1969), *Flori pentru Mihaela* (1970) și altele, în deceniul al optulea. Alt caricaturist, care cochetase și până atunci cu animația (colaborând la filme precum *O poveste cu ursuleți* sau *Lacătul minune*, în anii 1953 și — respectiv — 1955), Matty Aslan (1924–1995) a realizat, în 1965, hazliul desen animat *Un bloc neobișnuit* și, în 1970, un alt scurtmetraj spiritual, *Autobiografie*, anunțându-și apetitul satiric din deceniul următor. Începutul de carieră al unuia dintre cei mai prolifici realizatori ai Studioului „Animafilm", Laurențiu Sârbu (1936–2000), este, de asemenea, promițător: *Poveste cu cartonașe* (1965), *Umbra* (1966), *Fata vântului* (1967), *Zece cățel* (1968), *Ciocârlia* (1969), *Băutura blestemată* (1970). Poezia miniaturalului răzbate în toate filmele lui Laurențiu Sârbu, autorul dovedindu-se — ca și în filmele următoare — un pictor hărăzit al lumii mirifice a copilăriei. În 1966 debutează, ca regizor de animație, pictorul, graficianul și criticul de artă Virgil Mocanu, un ironist înnăscut, chiar dacă adevărata sa față nu se lasă descifrată de la primele filme: *Basm* (1966), *Legenda* și *Pământul oamenilor* (1967), *Paiața* (1968), *Defect* (1970). Tot în 1966 debuta ca regizor pictorul Sabin Bălașa, care și-a prelungit în film preocupările plastice, motivele pânzelor sale, apelând la un procedeu potrivit cu personalitatea sa, pictura sub aparat. În volumul său „A opta artă", Simelia Bron făcea următoarele distincții: „Influențat inițial de Lenica, în inspirația tematică și execuția plastică, Sabin Bălașa se definește curând ca un artist original, receptiv la o armonioasă împletire de lirism, de basm și de tradiție cu o problematică filozofică modernă. Formele — pete de culoare — devin adesea imaginea unor stări complexe de spirit sau a unor idei în planul meditației. Lumea vag «suprarealistă» a filmelor sale subliniază metaforic aceste realități interioare. Bălașa amplifică funcția simbolică a culorilor, fiecare pată și nuanță accentuând o emoție sau o idee, considerată ca dominantă". Geneza, cuplul, temele cosmogoniei, ale războiului, ale apocalipsei, ale dialecticii contrariilor revin obsedant în filmele sale (ca și în picturile sale, de altfel)... „Albastrul de Bălașa" trece din pictură în film, conferind peliculelor sale o ambianță cosmică, siderală, spectaculoase contopiri ale cerului cu marea. Încă de la primul său desen animat, *Picătura* (1966), Sabin Bălașa intra în galeria „premianților" — cu „Pelicanul de argint" la Mamaia și „Cupa veseliei" la Viena —, inaugurând astfel o carieră de succes. Până la sfârșitul deceniului al șaptelea, Sabin Bălașa va mai fi prezent pe ecrane cu *Orașul* (1967), *Pasărea Phoenix* și *Valul* (1968), *Fascinații* (1969). În aceeași

perioadă se va consuma experiența regizorală a graficienei Geta Brătescu, tentată să „pună în mișcare" propriile ilustrații de carte sau să inventeze povești desenate: *Plimbarea lui Esop* (1967), *Altă Scufiță Roșie* (1969), două filme originale, cu virtuți, deopotrivă, plastice, poetice și ironice. Tot atunci — în drum spre televiziune, spre filmul cu actori și spre Statele Unite ale Americii — a trecut pe la „Animafilm" și regizoarea Letiția Popa, lăsând în urmă *Trei povești de dragoste*, cu grafică de Doina Levința (1967), alte pelicule — cartoane decupate și desene animate — ca *Petre Cenușă* (1969) sau *Desen pentru o pasăre* (1970). Spre sfârșitul anilor '60 au debutat, la „Animafilm", câțiva dintre creatorii de bază ai Studioului, a căror filmografie se va împlini în deceniile următoare (și despre care vom mai avea prilejul să vorbim): Liana Petruțiu — cu *Hai la circ!* (1967), *Băiatul și porumbelul* (1968), *Fata babei și fata moșului*, după Ion Creangă (1969), *Domnul Goe* după Caragiale (1970) —, Ion Truică — *Dan năzdrăvan* în 1968 și *Pe un perete* în 1970 —, Victor Antonescu — *Orice naș își are nașul*, realizat în colaborare cu Eduard Sasu (1968), *Greierele și furnica*, fabula lui La Fontaine (1969) și *Jos masca!* (1969) —, Adrian Petringenaru — *Brezaia* (1968) și *În pădurea lui Ion* (1970), două filme de mare originalitate, primul o animare de măști, al doilea (premiat la „internaționalul" de la Mamaia), o legendă populară cu personaje din tezaurul iconografic al picturii pe sticlă —, Tatiana Apahidean — *Calul cu coama albastră* (1969) și *Grădina* (1970) —, Luminița Cazacu prin *Bună dimineața, poveste!*, o intrare triumfală în regia de animație, soldată cu un „Leu de argint" la Mostra filmelor pentru copii de la Veneția (1970). După ce debutase încă din 1965 cu *Sticletele*, reputatul desenator și animator Artin Badea semnează, în 1969, desenul animat *Acvila și bufnița*. O carieră scurtă, ca regizor — dar bogată ca desenator, scenograf și „intermediarist" — a avut Angela Buzilă, deși filmele sale au lăsat să se întrevadă sensibilitate și delicatețe: *Poveste pe geamul înghețat*, cu grafică și decoruri de Benone Șuvilă (1967), *Târgul de fete* (1969), după 1970 autoarea întorcându-se pe platouri doar de două ori (cu *Singurătatea puiului, Frunza și puiul*). Eduard Sasu — care, în anii '80 se va stabili în Spania — a debutat, ca regizor, în 1967, cu *Apartamentul* și a mai semnat — înainte de a-și inventa un personaj al lui, Guță — fabulele animaliere *Iepurele și broasca țestoasă*, după La Fontaine (1969), *Broasca și șobolanul* (1970). După debutul promițător din 1969 (cu *Primăvara*) și după *Gardul* (din 1970), regizorul Gelu Mureșan n-a confirmat, într-o primă etapă, decât parțial. Prin *Piratii cosmosului* (1970), Mircea Toia își anunța predilecția pentru science-fiction. S-au mai manifestat, în acei ani, Marin Ionescu (*Soclul* în 1965 și *Surâsul sfinxului* în 1966), Puia Popescu (*Greierele și furnica*, în 1967), Ladislau Labancz, care va deveni scenograf în filme de ficțiune (*Colosul*, în 1969), scenografa Genoveva Georgescu (*Zmeul*, 1969), colaboratorul lui Gopo, Constantin Crâhmărel (*Șobolanul și stridia*, 1970), Ion Gănescu (*Bun sosit*, 1970). De remarcat încă o dată, la acest ultim film, grafica incitantă a lui Benedict Gănescu — fratele regizorului —, ale cărui personaje geometrizate (din *Mimetism*, din *Bun sosit*) au făcut vâlvă în epocă, consacrând un artist de mare originalitate: dincolo de umorul și grafismul simplu al personajelor sale, reputatul artist a impus un mod de gândire specific, un mod al lui și numai al lui — deși gândul ne poate duce și spre un Norman McLaren — de a vedea și a judeca lumea.

Neîndoios, apariția Studioului „Animafilm", în anul 1964, a însemnat — din multe puncte de vedere — un factor pozitiv în Istoria filmului românesc de animație. Producția s-a consolidat, în anii 1965–1970 au fost realizate 128 de pelicule, dintre care 12 au fost premiate — cu una sau mai multe distincții — la festivaluri internaționale: *Gura lumii*

de Horia Ștefănescu, *Picătura* de Sabin Bălașa, *Pe fir* de Constantin Mustețea, *Prostia omenească* de George Sibianu, *Valul* de Sabin Bălașa, *Greierele și furnica* de Victor Antonescu, *Leul și șoarecele* de Horia Ștefănescu, *Sărutări* de Ion Popescu Gopo, *Bună dimineața, poveste!* de Luminița Cazacu, *Mulțumesc, Mihaela!* de Nell Cobar, *În pădurea lui Ion* de Adrian Petringenaru, *Variațiuni* de Olimp Vărășteanu. Cum am subliniat, s-au consolidat și profesiunile filmului de animație, frontul creator s-a lărgit și s-a diversificat. Un singur exemplu, încă, în încheierea acestui capitol. Alături de Dumitru Capoianu, care a rămas, ani la rând, compozitorul filmelor lui Gopo, au scris muzică de film, în anii 1965–1970, un mare număr de autori, pe care încerc să-i menționez în ordinea cronologică a primelor partituri (exceptând autorii „aranjamentelor muzicale"): Valentin Curocichin, Richard Oschanitsky, Paul Hurmuzescu, Liviu Dandara, Teodor Drăgulescu, Aurel Giroveanu, Radu Șerban, Radu Zamfirescu, Dan Ionescu, Nicolae Brânduș, Paul Urmuzescu, Constantin Miereanu, Laurențiu Profeta, Jean Ionescu, Radu Căplescu, Adrian Ciceu, Titi Acs, Henry Mălineanu, Cornel Fugaru, George Grigoriu, Felicia Domceanu, Anatol Vieru, Marius Suciu, Lucian Metianu, Horst Gherman, Tiberiu Borcoman... Lista aceasta — rămasă „deschisă" — vorbește de la sine...

PRIMELE TENTATIVE „EXPERIMENTALISTE"

După cum critica a subliniat în repetate rânduri, filme precum *Viața nu iartă* de Iulian Mihu și Manole Marcus, *Când primăvara e fierbinte* de Mircea Săucan sau *Anotimpuri* de Savel Stiopul au fost printre primele tentative „experimentaliste" ale cinematografiei naționale. În modalități diferite, astfel de pelicule părăseau înțelegerea „spectaculară" a conflictului cinematografic, optând pentru formule de povestire mai libere, „atomizând" chiar — cum s-a spus — epicul, conjugând expresia cinematografică „cu discontinuitatea analizei psihologice (*Viața nu iartă*), cu expansiunea mai puternică a lirismului (*Când primăvara e fierbinte*), cu abundența metaforică (*Anotimpuri*)" — formularea aparținând criticului George Littera (în studiul „De la *Moara cu noroc* la *Pădurea spânzuraților:* în căutarea limbajului"). Altfel spus, filmul românesc încerca să treacă de la „povestirea *cu* imagini" la „povestirea *în* imagini", un pas esențial în procesul „cinematografizării", însoțit, în mod firesc, de o adevărată descoperire, descoperirea puterilor expresive ale plasticii, filmele amintite — alături de altele, din aceiași ani, *Moara cu noroc* de Victor Iliu sau *Erupția* lui Liviu Ciulei — propunându-și și o formă de de-teatralizare a creației cinematografice. Cam în această zonă se situau tentativele experimentaliste ale filmului românesc de la sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60.

Premiera filmului *Viața nu iartă* avea loc în februarie 1959, dar realizarea practică a peliculei s-a petrecut cu doi ani înainte. Precizarea este necesară pentru o corectă raportare a filmului la tentativele experimentaliste ale filmului mondial: „regizorul memoriei și al timpului" Alain Resnais, care a respins cu vehemență canoanele narațiunii tradiționale, propunea spectatorilor *Hiroshima, dragostea mea* în 1959 și *Anul trecut la Marienbad* în 1961. Pe de altă parte, în 1957, cei doi regizori ai filmului *Viața nu iartă*, Iulian Mihu și Manole Marcus, aveau la activ un „film de Institut", realizat tot împreună, *La*

mere, încă în 1955, anul în care cei doi au absolvit clasa de regie (premiera acestui scurtmetraj a avut loc în 8 iunie 1956). *La mere* — o „povestire după o idee de A.P. Cehov" — a fost, la vremea lui, un prim semnal: în cinematograful românesc se pregătea să intre un „nou val" regizoral. Termenul acesta de *nou val* avea un sens diferit de acela pe care îl vor dobândi „noile valuri" — cu pretenții de „școală" — ale cinematografului mondial (cel cehoslovac, cel francez etc.), avea un sens pragmatic, imediat: la „porțile" filmului românesc se aflau, pregătiți de „atac", un număr mare de absolvenți dintr-o nouă promoție a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică. Doi dintre ei, Iulian Mihu și Manole Marcus, hotărâți să debuteze „în tandem" (și colaborând cu un tandem operatoricesc, doi colegi de promoție, Gheorghe Fischer și Claudiu Iliuț), au obținut sprijin din partea regizorului Victor Iliu — profesorul lor și, în același timp, codiriguitor al cinematografiei —, pentru finalizarea filmului lor de diplomă la Buftea; scurtmetrajul *La mere* a reușit, apoi, o performanță rară: a fost difuzat în sălile de proiecție din toată țara. Noii intrați în cinema își anunță, de la început, nu numai personalitatea, ci și ambițiile artistice. Cei doi tineri regizori — Iulian Mihu avea 29 de ani când a terminat Institutul, iar Manole Marcus numai 27 — pleacă, e drept, de la un text literar clasic, cum este povestirea cehoviană, dar scenariul lor nu este o „adaptare", este o re-scriere a tramei, o re-compunere, dintr-o perspectivă strict cinematografică; altfel spus, ei „vizualizează" povestirea urmărindu-și propriile finalități artistice: realizarea unui film-parabolă. Sugestia au preluat-o de la Cehov, care, în finalul tristei întâmplări dintr-o livadă de meri — unde Aniuta și Andriușa... „nu dansează decât o vară" —, comentează sec: „mărul nu le purtă noroc, așa cum pe vremuri nu purtase noroc Evei și lui Adam". Parabola alungării din rai capătă consistență pe parcursul derulării poveștii senine de dragoste a filmului în pajiștea livezii cu mere — care preia de la Cehov și „funcțiile" livezii cu vișini —, „fructul oprit" anunță norul care va întuneca ambianța paradisiacă, stăpânul livezii cu mere pare un Dumnezeu în rubașcă, sosit în clipele euforice ale poveștii de dragoste pentru a sancționa păcatul originar. Se rupe ceva în cei doi protagoniști ai dramei — cărora Silvia Popovici și Nicolae Enache-Praida le anunță, prin puritatea de icoană a chipului lor, destinul tragic: la capătul supliciului, al Patimilor, după confruntarea cu boierul (Sinișa Ivetici) și sluga lui (Gheorghe Haucă) care asmute câinii — „Ei, frumușico, trage-i o bătaie iubitului tău, fiindcă te-a învățat să furi...", „Nu vrei? Atunci bate-o tu pe ea!" —, după... pedeapsa divină, cei doi îndrăgostiți par aceiași dar sunt alții, în ei s-a produs o moarte. O moarte sufletească. *La mere*, cum spuneam, acest film-parabolă este și un film-semn: intrau forțe noi în cinematografia națională. Și cutezau mai mult!

Noul film al tandemului Iulian Mihu — Manole Marcus (intrat în producție încă în vara anului 1956, imediat după succesul „mici bijuterii" — cum i s-a spus — *La mere*) părea că are drum deschis: punctul de plecare al filmului erau niște nuvele de Alexandru Sahia — un scriitor agreat în epocă —, „Întoarcerea tatei din război", „Moartea tânărului cu termen redus" și „Pe câmpia de sânge a Mărășeștilor", cei doi regizori erau pe o pantă ascendentă, aveau lângă ei un cuplu de operatori prestigioși, George Cornea și Alexandru Întorsureanu. Premisele favorabile n-au fost, însă, suficiente. Intrat pe platouri sub titlul *Când se ridică ceața*, filmul a avut de înfruntat serii întregi de amânări și „refaceri", a stat blocat de cenzură luni de zile, a ieșit pe ecrane după trei ani de la intrarea în producție. Ridica probleme și filmul — formula lui novatoare, experimentalistă —, ridicau probleme și autorii: la o conferință a cineaștilor din 1956, debutantul Iulian Mihu a fost admonestat

cu vehemență pentru opiniile sale „recalcitrante" (și sancționat cu vot de blam „pe linie de partid"). Una peste alta, *Viața nu iartă* — cu titlul modificat de câteva ori, o variantă intermediară s-a numit *Pro Patria* — a ieșit de sub furcile caudine ale cenzurii abia în 1959.

Despre ce era vorba în film? Un tată (Romulus Neacșu) se întoarce de pe front, de pe „câmpia de sânge a Mărășeștilor", cu mințile răvășite, cu conștiința încărcată: din pricina abrutizării la care l-a silit războiul, el și-a împușcat cel mai bun dintre prieteni. Un fiu (Nicolae Enache-Praida) caută, pornit pe urmele frontului, să afle cum a fost cu putință, ce s-a întâmplat cu tatăl său, cine este vinovatul pentru toate cele întâmplate. Tatăl își amintește. Fiul își amintește. Și viața... nu iartă. Pe fundalul unei parade militare de ziua eroilor, cu îmbogățiți de război, care țin discursuri patriotarde, cu doamne filantroape din high-life, cu generali care-și etalează decorațiile, drama celui care — obligat de disciplina militară — a fost silit să-și împuște prietenul dobândește, prin contrast, semnificații suplimentare. Electrocutează. Din această perspectivă, filmul, care extrage în prim-plan soarta unui om înnebunit de relele vieții (și ale războiului!), este și un rechizitoriu, un pamflet moral. Dar este, înainte de orice altceva, expresia unui cinematograf modern, care părăsește din plecare latura anecdotică, îndeobște tendențioasă, a peliculelor moralizatoare, pentru a propune o formulă de expresie originală, „polifonică" și — pentru vremea aceea — șocantă. Se întrepătrund, în compoziția cinematografică, patru planuri retrospective, structura dramaturgică este determinată direct de fluxul și refluxul memoriei. Într-o scurtă secvență introductivă, care va reveni — ca un leit-motiv, ca un „liant" — pe parcurs și în final, un soldat grav rănit se află în tranșeele celui de al doilea război mondial. Amintirile rănitului în agonie coboară în timp — avem de a face cu o cronologie inversă a planurilor temporale! — spre sfârșitul anilor '30 (când „materia primă" devine schița lui Sahia „Pe câmpia de sânge a Mărășeștilor"). A treia treaptă temporală (din „Întoarcerea tatei din război") reprezintă amintirile copilului care înregistrează întoarcerea de pe front, cu mințile răvășite, a tatălui, după prima conflagrație mondială. În sfârșit, un al patrulea plan al intrigii vizează perioada premergătoare primului război mondial (autorii filmului re-datează acțiunea din „Moartea tânărului cu termen redus", desfășurată, la Sahia, în anii interbelici); soldatul muribund descoperă, înaintea propriului sfârșit, sensul propriei tragedii și al tragediei tatălui, în ororile războiului. Referindu-ne la aceste patru planuri temporale, comparația cu Griffith, cu capodopera sa, *Intoleranță,* se impune de la sine. Erau și acolo patru planuri temporale, chiar patru epoci îndepărtate în timp; episodul babilonian (înfruntarea dintre liberalismul religios al regelui Nabonidus și intoleranța marelui preot al lui Baal), episodul palestinian (cu momente din viața lui Christ, culminând cu răstignirea), episodul medieval (desfășurat la curtea regelui Carol al IX-lea și încheiat cu masacrul din noaptea sfântului Bartolomeu) și episodul „Modern" („Mama și legea", condamnarea unui nevinovat în primele decenii ale veacului XX). Era și în *Intoleranță* un leit-motiv care stabilea racorduri de idee între episoade, o mamă (Lilian Gish) legănându-și pruncul. Erau și în filmul lui David Wark Griffith permanente interferențe între planurile temporale. Era și în filmul din 1916 un „vinovat" pentru tragediile omenirii (așa, ca *războiul* în *Viața nu iartă*): *intoleranța*. Asemănările acestea — formale și de substanță — cu *Intoleranța* lui Griffith nu înseamnă nicidecum, însă, că *Viața nu iartă* este un film... „anacronic". Dimpotrivă. Lăsând la o parte ideea că *Intoleranță,* capodopera lui Griffith, este un film care va rămâne *modern* încă niște sute de ani, structura filmului *Viața nu iartă* impune comparații și cu reprezentative creații ale „noilor valuri" de la sfârșitul

deceniului al șaselea și începutul deceniului al șaptelea, în speță cu filmele lui Alain Resnais *Hiroshima, dragostea mea* și *Anul trecut la Marienbad*. În special în al doilea film, cineastul francez — deși acordă un rol determinant memoriei, ecourilor ei în „prezentul" și „concretul" personajelor — renunță la *flash-back*-urile propriu-zise în favoarea „culorilor" sufletești și cerebrale (afective, intelectuale, psihologice etc.) pe care aducerile aminte le transmit prin timp. Această trăire în prezent a amintirii — specifică unor curente și școli cinematografice din partea a doua a veacului XX — face parte și din arsenalul mijloacelor de expresie ale unui film ca *Viața nu iartă*. N-aș omite din „ecuație" faptul că înseși schițele lui Alexandru Sahia — altfel, produse ale unei „arte cu tendință" — au în ele un „sâmbure" avangardist, care, probabil, i-a și ghidat pe realizatori spre această ecranizare mai specială, doar „inspirată" din schițele menționate pe generic, în rest (după cum tot genericul o precizează) *Viața nu iartă* fiind un *film scris și realizat de Iulian Mihu și Manole Marcus*.

„Controversat, neînțeles la premieră — scrie Ioan Lazăr în volumul său „Arta narațiunii în filmul românesc" —, *Viața nu iartă* face parte, fără îndoială, din fondul de valori autentice ale cinematografului românesc". Manuela Cernat — în „Filmul și armele" — subliniază, altfel, o idee similară: „*Viața nu iartă* (...) a marcat un moment de răscruce în evoluția cinematografiei românești, deși la data apariției nu a fost apreciat de critică la adevărata sa valoare, fiind violent atacat în presă pentru că propunea o perspectivă contemporană asupra primului război mondial, prin intermediul unei structuri narative neașteptat de îndrăznețe". Iată și o opinie a criticului-poet Romulus Rusan (din „Arta fără muză"): „*Viața nu iartă* (1958) este oglinda unei epoci de frământări, de câștiguri stilistice, în care cinematograful românesc se desfăcea din crisparea efemeră și încerca să producă și pentru posteritate. Filmul acesta, prin care doi regizori tineri (Iulian Mihu și Manole Marcus) își afirmau maturitatea, a intrat întâi în istorie grație unei polemici, și au trebuit apoi să treacă ani buni pentru ca optica unei alte contemporaneități să-l așeze printre valorile perene. Este destul, azi, să-l revezi într-un grupaj cu filme anterioare pentru ca să realizezi saltul. Din fericire, istoria este o sumă de valori care se cumulează concret, precum cărțile într-o bibliotecă, lăsând la o parte alte considerente..." Am ales aceste puncte de vedere — din multe altele posibile — pentru a sublinia două idei aflate „dincolo de orice discuție": una, că *Viața nu iartă* a fost un film foarte tracasat în epocă; a doua, că *astăzi* filmului i se recunosc, unanim, meritele esențiale în devenirea cinematografiei naționale. În 1959, însă, cu totul altfel au stat lucrurile: cotidianele de mare tiraj au ignorat, pur și simplu, evenimentul, premiera a ocolit cinematografele centrale, distribuirea filmului în rețea a fost cât se poate de „modestă". În rarele cronici apărute, se lansează verdicte aspre, care, unele dintre ele, reflectă — cum se întâmpla și la începutul obsedantului deceniu — avatarurile criticii „oficializate": „Concepția greșită, obiectivistă, deci apolitică în ultimă instanță, i-a împins pe creatorii filmului *Viața nu iartă*, cum era firesc, spre soluții artistice neviabile sau, cu alte cuvinte, în impasul artei nerealiste". Chiar așa stând lucrurile, cronicarul „Contemporanului" — pe care l-am citat —, Valentin Silvestru, simțea nevoia să precizeze: „Filmul se înscrie pe linia căutărilor înnoitoare pe care le-am mai întâlnit în *Moara cu noroc* și *Erupția*. Chiar dacă tinerii uzează frecvent de procedee constituite de alții, încercarea lor de a trata cu adevărat cinematografic, într-o interpretare personală de ansamblu, obiectul de filmare reprezintă o tendință pozitivă" („Contemporanul", 27 februarie 1959). Dar, pentru că filmul — „precum cărțile într-o bibliotecă"

— și-a câștigat, prin timp, locul meritat în istoria cinematografului românesc, să lăsăm la o parte... alte considerente. Ar mai fi de spus câte ceva despre distribuție: alături de actori consacrați ca Emil Botta (în rolul „generalului apatic" care prezidează festivitățile de la Mărășești), și frumoasa Angela Chiuaru (care mai jucase în *Răsună valea, Directorul nostru*), în film apar multe „fețe noi", cum ar fi interpreții rolurilor principale, Nicolae Enache-Praida (fiul), Romulus Neacșu (tatăl), și, alături de ei, Ilie Duțu (un mare mutilat de război, vânzător de ziare la data realizării filmului), Vasile Ichim (Serdici, soldatul în termen împușcat de cel mai bun prieten), Dana Comnea (o fată de la popota ofițerilor) și copilul Marius Rucăreanu.

În decembrie 1961 ieșea pe ecrane filmul lui Mircea Săucan *Când primăvara e fierbinte*, debutul în lungmetrajul de ficțiune al unui regizor cu o experiență de cinci-șase ani în domeniul filmului documentar. Mircea Săucan făcea și el parte din „noul val" al regizorilor aflați în anii '55–'56 la porțile filmului (terminase Institutul unional de cinematografie din Moscova în 1956), și intrarea sa în cinematograful de lungmetraj — petrecută, aș spune, sub semnul lui Dovjenko! — a însemnat încă o infuzie de gând creator tânăr. Iată ce scria criticul George Littera în studiul său din volumul „Cinematograful românesc contemporan, 1949–1975": „*Când primăvara e fierbinte*, filmul unui cineast dotat cu o luxuriantă, nu o dată stihinică, facultate de a produce imagini, apelează la lexicul rar, la încadratura prețioasă, la mișcările de aparat și unghiurile neobișnuite, încercând acea tehnică a insolitului care explică scriitura extravagantă din filmele de mai târziu ale lui Săucan, din *Meandre* de pildă; aici există însă o puternică vână lirică în stare să unifice cele mai disparate imagini, de la compozițiile de un expresionism latent la reminiscențele din *Arsenal*-ul lui Dovjenko". Narațiunea cinematografică — scenariul îi are ca autori pe Dumitru Carabăț, Beno Meirovici și Mircea Săucan — se inspiră din realitățile satului românesc postbelic. Doi soldați se întorc, la sfârșitul celui de al doilea război mondial, în satul natal. Filmul — printre interpreții căruia se numără Ernest Maftei, Mircea Baștа, Eugenia Bosânceanu, Emil Botta, Sandu Sticlaru, Mihai Mereuță, Olga Tudorache, Gheorghe Novac —, are și o altă dominantă narativă, o poveste de dragoste, un conflict sentimental. Dar anecdotica, deși întâmplările tramei sunt narate cu emoție, nu ocupă locul prioritar în economia cinematografică: interesul pentru imagine și îndeosebi pentru dominanta lirică a demersului cinematografic direcționează căutările novatoare, experimentaliste, ale cineaștilor (operator este Costea Ionescu-Tonciu). Expresia vizuală este elementul stilistic definitoriu în *Când primăvara e fierbinte*. Sub titlul „Simbolistica paralelismului gramatical", criticul Ioan Lazăr scrie în „Arta narațiunii în filmul românesc": „La o lectură mai atentă, filmul lui Săucan prezintă o fluiditate derutantă a demersului narativ, care și atenuează impresia împărtășită de unii critici la premieră. Sau, oricum, obligă la o reconsiderare pe care dealtminteri filmul o merită. Mă gândesc la retorica lui, la montajul paralel, la alternanța lui, aici simbolică, aici dramatică, aici de un lirism transparent. Modalitatea povestirii atestă un gust exact al rigorii, adesea chiar o vocație a contrapunctului. Ariditatea lui, de presupus, nu ajunge la spectator. Ea este atenuată, îmblânzită de plastică, dar și de cursivitatea anecdoticii". Mircea Săucan se recomandă, de la primul său film de lungmetraj, ca un maestru al metaforei. Simbolistica unui film precum *Când primăvara e fierbinte* merită o analiză separată: aici nu reținem decât semnul de puritate al mesteacănului — cu funcție determinantă în conflict: când tinerii îndrăgostiți și-au jurat credință,

băiatul a promis că va tăia toți mestecenii dacă fata îl va trăda cândva — sau „semnul bradului", suprapus pe ideea forței, a duratei, a rezistenței.

Un alt film cu evidente căutări novatoare este *Anotimpuri* de Savel Stiopul, un film de scheciuri a cărui premieră a avut loc în mai 1964. Cele patru narațiuni independente ale peliculei simbolizează cele patru „anotimpuri" ale vieții: *Fantezie în major* aduce în prim-plan copilăria, *Incertitudini* este „semnul" adolescenței, *Arșița* semnifică maturitatea, *Zi grea,* bineînțeles, bătrânețea. Regizorul Savel Stiopul intrase în filmul de lung metraj din septembrie 1961 (când a avut loc premiera filmului *Aproape de soare,* un film scris de Paul Anghel, în colaborare cu regizorul: o poveste contemporană desfășurată la temperatura incandescentă a furnalelor, filmată de Ion Anton, cu Florin Piersic — pe post de oțelar-erou —, Vasilica Tastaman, Titus Lapteș, Dorin Dron, Aurel Cioranu, Nicolae Enache-Praida, Grigore Vasiliu-Birlic în distribuție). Dar abia cu al doilea său lungmetraj — deși aptitudini experimentaliste a manifestat încă în unele documentare din anii '50! —, abia cu *Anotimpuri,* Savel Stiopul își recomandă explicit „apetitul" novator. Apelez în acest sens la o opinie a aceluiași George Littera, din volumul „Cinematograful românesc contemporan, 1949–1975": „Impregnat, în cele mai bune părți ale lui, de un lirism tandru și delicat, *Anotimpuri* obține senzația de muzicalitate din fluiditatea ritmurilor figurative, din finele valorații ale luminii. Stiopul experimentează folosirea metaforică a tonurilor fotografice: albul pur strălucitor, luminiscent, căruia i se asociază sugestia grației infantile, a gingășiei sentimentului de dragoste, a echilibrului, a liniștii lăuntrice și negrul, introducând întotdeauna sugestia dramatică, transcriind — în episodul *Arșiță* — o stare de tensiune erotică, și devenind în ultimul scheci, metafora presimțirilor funeste, a prezenței insidioase a morții, au o valoare tematică". În distribuția filmului, pe „scara" de la tinerețe la bătrânețe, găsim pe Luminița Zaharia, Mircea Athanasiu, Magda Popovici, Cornel Dumitraș, Dana Comnea, Tanți Cutava-Barozzi, Ștefan Braborescu.

Unul din câștigurile importante ale acestei „nevoi de stil" dovedite de filmul românesc la sfârșitul anilor '50 și la începutul anilor '60 a fost — și merită să-i acordăm atenție, raportându-l la spectator — *plăcerea estetică.* Este un câștig de luat în considerație.

LIVIU CIULEI ȘI „PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR"

În însemnările regizorului Victor Iliu datate 30 noiembrie–3 decembrie 1958 putem citi: „Am satisfacția și mândria că am contribuit cu ceva la intrarea lui Ciulei pe șantierul cinematografiei. Artist multilateral, Ciulei a venit din teatru cu un spirit complex, plin de inventivitate și originalitate, izbutind, în primul său film (ceea ce este cu totul remarcabil), să realizeze câteva admirabile secvențe în care pulsează, impresionant și extrem de viu, geniul filmului, acea sinteză superioară și atât de tulburătoare a imaginii, a muzicii, a zgomotului etc. Originalitatea lui e în această neliniște pe care o cuprinde și o emană creația sa, știința sau intuiția cu care face sensibile oricărui spectator dimensiuni necunoscute ale realității de toate zilele, capacitatea pe care o are de a însufleți și a face să vibreze nu numai eroii ci și obiectele, mașinile, casele, spațiul... Nu aș vrea să-i fac rău lăudându-l,

pentru că laudele, chiar și de la prieteni, dacă nu-s primite cu înțelepciunea cuvenită, mai mult strică decât folosesc."

Liviu Ciulei — până la ora aceea arhitect, regizor de teatru, actor, scenograf — venea spre film, ca regizor, în 1957, cu un film întrucâtva derutant, *Erupția* (a cărui premieră avea loc în ultima lună a anului). În cartea sa dedicată regizorului Liviu Ciulei, criticul Mircea Alexandrescu evidențiază ideea că antecedentele teatrale ale „debutantului" în cinema — e un fel de a zice, debutant: ucenicia la „școala" lui Victor Iliu de la *Moara cu noroc* a fost adevărata intrare în cinema a regizorului! —, antecedentele teatrale creaseră un „orizont de așteptare" din partea criticii, a confraților, a publicului diferit. Ca regizor de teatru, Liviu Ciulei debutase cu un text valoros, *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, o metaforă acaparantă, cu roluri încărcate de substanță dramatică, farmec, credibilitate în plan uman și artistic. Referindu-se la debutul cinematografic cu *Erupția,* Mircea Alexandrescu manifestă o intransigență „de cristal", subliniind faptul că aproape nimic din film nu scapă artificialității, confecției facile, lipsei de har a povestirii de la care s-a pornit (un scenariu de Petre Luscalov): „Filmul, sau mai exact baza lui dramaturgică, nu le oferea interpreților decât privilegiul de a fi megafoane de lozinci, de situații forțate, scrâșnite, incredibile. Prototipurile unei lumi în plină confecționare se arată stăruitor, obsedant, celor cărora ar fi trebuit să le devină modele: omul cu șapcă, omul cu haina de piele și, contrar lor, cei marcați și condamnați la pieire, purtând vestimentația lumii care trebuie să dispară, cu huzurul și inutilitatea ei." Neîndoios, un film ca *Erupția* era marcat de „semnele timpului": „omul nou" stătea în centrul narațiunii cinematografice și principalul mobil al acțiunilor sale era „hei-rup"-ul. N-are nici un sens să rememorăm datele subiectului. Concesiile ajungeau până la alcătuirea distribuției, unul dintre principalele roluri feminine fiind rezervat „legendarei" Lica Gheorghiu (ea însăși — ca fiică a liderului comunist Gheorghe Gheorghiu-Dej —, un semn al timpului). Dar *cineastul* Liviu Ciulei s-a simțit — chiar cu tărie — și în aceste condiții vitrege. Când palida poveste a filmului este „întreruptă" de o erupție adevărată, Mircea Alexandrescu renunță la scepticisme și notează febril în cartea sa: „Un prim moment al filmului, moment mai contrastant, are mai curând factura unui documentar de șantier: erupția propriu-zisă, dramatică în sine, ca fenomen natural, pe care o asistență specializată a pus-o, cu mult talent, la dispoziția ficțiunii. Se iese din atmosfera de convenție artistică și se intră în realitate, într-o realitate tulburătoare, imensă și chiar înfricoșătoare. Suportul literar al filmului face aici mai mult figură de spectator, până într-atât izbucnirea telurică acoperă prin amploarea ei devastatoare cazna de a concura printr-o vorbă, fie ea și strigată. Și parcă într-o eșafodare contrapunctică, ne vedem purtați spre o altă ipostază — aceea oferită de imaginea având similitudini selenare a regiunii vulcanilor noroioși, cu grijă și nu fără tâlc aleasă și adusă în cadru cu toată atmosfera ei de liniște și dezolare ce ar trimite cu gândul la acele prime trei minute ale planetei. Nici o vorbă nu se rostește aici, priveliștea cheamă tăcerea, zumzetul de până atunci se topește în infinitul și veșnicia care acoperă totul. Dintr-odată, agitația precară și zadarnică la care asistasem pare un simplu gest al nimicniciei și totul invită la meditație. În răstimpuri, din câte o bulboană din adâncuri răzbate câte o răsuflare, parcă a unui duh de veghe. Și totul recade în atemporalitate și mister. Cuvintele mari nu mai au ce căuta în fața măreției naturii, iar gândul se desprinde din prozaic spre transcendent." Liviu Ciulei, împreună cu operatorul Grigore Ionescu și alți colaboratori apropiați — compozitorul Theodor Grigoriu, nelipsit în filmele sale, sau scenograful Paul

Bortnovschi — s-a concentrat asupra momentelor cinematografice care, prin forța lucrurilor, ieșeau de sub povara mentalităților de epocă. În însemnările sale, Victor Iliu punctează realitățile complexe, discordante ale unui film ca *Erupția:* „Cum nimic nu se ivește în artă pe un teren gol, mai ales în ceea ce numim tehnica manipulării uneltelor, cum în toate există o gramatică și o sumă de experiență, e foarte greu pentru unii să scape de fascinația frecventării modelelor. Meritul cel mai real este acela de a avea curajul să găsești numai în tine soluțiile. Asta înseamnă a găsi expresia personală pentru raporturile sensibile dintre tine și realitate. Cealaltă soluție este de a exprima tot personal și... original, raporturile dintre tine și expresia raporturilor altuia cu realitatea. Expresia expresiei, sau expresia de gradul doi. Asta ar fi ceea ce se cheamă «écriture artiste» și un epigonism de bună calitate! În filmul său (*Erupția*), Ciulei a încercat să se mențină la mijloc între aceste două imense tentații. El a oscilat însă și tot filmul e o vizibilă pendulare între expresia de gradul unu și expresia de gradul doi. Meritul lui este însă stilul. Un stil net modern, caracterizat nu numai prin consonanța cu cele mai tipice, ca să spun așa, modele, dar și prin subtilitate și complexitate. El n-a cedat nici unor superstiții și conformisme locale" (29 decembrie 1957). A doua zi, tot sub impresia recentei premiere, Victor Iliu nota: „Realitatea-pretext nu-i decât un suport, ca paralelele neegale pentru un gimnast acrobat. Performanța gimnastului poate fi uneori stupefiantă prin virtuozitatea ei, prin ceea ce implică excepțional. În cazul acesta nimeni nu va remarca paralelele, vrăjit de arabescurile uimitoare ale mișcărilor acrobatului. Nimeni nu va acorda atenție pretextului (realității-pretext) într-o operă de artă în care ceea ce va domina vor fi exercițiile, performanțele, paradoxurile artistului, *enfant terrible*! În *Erupția,* regizorul a făcut treabă de acrobat demonstrându-și cu o dezinvoltură demnă de admirație, preferința tenace pentru o estetică în care coordonatele sau liniile directoare sunt exaltarea și frenezia unui romantism fantasmagoric. (În calificarea asta este o aparentă exagerare doar în măsura în care se referă la filmul de față. Modul halucinatoriu în care sunt tratate scene ca aceea cu care începe filmul și scena dansului în final arată efortul conștient de eliberare de realitate, saltul îndrăzneț și derutant într-o supra-realitate sau într-o subrealitate onirică aproape.)" (30 decembrie 1957). Într-un fel, avem de a face cu o „marcă" a regizorului, pusă și pe celelalte două filme ale sale, *Valurile Dunării* și *Pădurea spânzuraților,* două filme în care, din necesități strict estetice (și pentru a contracara presiunea social-politicului din realitate sau — în primele două cazuri — din realitatea scenariilor abordate), Liviu Ciulei plonjează într-o „supra-realitate" sau într-o „subrealitate onirică" foarte *ale lui.* Cât despre concesia din distribuția unui film ca *Erupția,* ea a fost contracarată prin alegerea celorlalți protagoniști, de mare firesc cu toții — mă gândesc la Lucia Mara-Dabija, Jean Bart, Dorin Dron, Benedict Dabija sau Costel Constantinescu — care, deși, unii dintre ei, neprofesioniști (un scriitor și un portar de hochei), au scos în evidență, prin sinceritatea interpretării lor, falsurile din jur. După cum o spune și George Littera (în studiul său pe teme de stil din „Cinematograful românesc contemporan 1949–1975"), „prezența neprofesionistului participă la regenerarea realistă a povestirii cinematografice, dobândește semnificația mai profundă a voinței de a capta nemijlocit fluxul vieții".

În luna mai a anului 1960 era prezentat în premieră cel de al doilea film al lui Liviu Ciulei, *Valurile Dunării,* pe un scenariu de Francisc Munteanu și Titus Popovici. Un film de istorie apropiată, de istorie „trăită", a cărui acțiune se petrece spre sfârșitul celui de al doilea război mondial, în august 1944. Locul acțiunii: un șlep plutind în derivă pe

Dunăre și transportând arme și muniții (din ordinul comandantului german). Dunărea este minată, ba chiar în flăcări (din pricina petrolului scurs de la o rafinărie bombrdată), iar atacurile aviației reprezintă amenințări permanente pentru protagoniștii conflictului, în număr de trei: cârmaciul șlepului, un marinar încercat, Mihai — interpretat de Liviu Ciulei însuși —, proaspăta lui soție, o femeie tânără și frumoasă, Ana (Irina Petrescu) și un luptător antifascist, îmbarcat într-o zi sub înfățișarea unui deținut de drept comun, Toma (Lazăr Vrabie), sosit cu o misiune foarte periculoasă, aceea de a face tot ce-i stă în putință pentru ca încărcătura de arme și muniții de pe șlep să ajungă în mâna „forțelor patriotice". Subiectul — cu deznodământ tragic: cârmaciul șlepului moare cu arma în mână, contribuind, prin sacrificiul său, la reușita misiunii — este „datat" după patru decenii de la premieră. Încă o dată, însă, regizorul Liviu Ciulei a transformat trama propriu-zisă în pretext și „pariul" său cu cinematografia — un pariu câștigat! — a constat în demersul portretistic, în confruntarea caracterelor angrenate în conflict, umanizarea și umanitatea personajelor rămânând intactă chiar și atunci când — cum spune Mircea Alexandrescu — „povestirea cade în radicalism tezist." Performanța aceasta regizorală a avut suporturi scenaristice — desenul celor trei personaje principale este „ofertant" încă din scenariu — și interpretative: la 17 ani, Irina Petrescu inaugura, cu *Valurile Dunării,* o carieră actoricească de excepție, personajul Anei, lansat atunci, rămânând, peste ani, un simbol al iubirii, al purității și al credinței. Sub titlul „Opere *inactuale*", Romulus Rusan își aduna impresiile după revederea filmului („mi s-a făcut dor și am revăzut *Valurile Dunării* într-o sală cu spectatori cuminți și tandri, care parcă răsfoiau un album de familie"), la 15 ani după premieră: „Scenariul mi s-a părut excelent, dialogurile — pline de naturalețe, caracterele — de o exactitate clasică. Marinarul construit așa de minuțios de actorul Ciulei părea, încă, recrutat de la timona unui șlep, personajul cu viață dublă al lui Lazăr Vrabie era perfect în ambiguitate, în timp ce eroina Irinei Petrescu n-a adunat nimic din stângăciile și demodările pe care timpul le adaugă gesturilor debutanților. Au trecut ani, dar la această întâlnire târzie n-am putut să fiu deloc sceptic, așa cum se întâmplă la revederea atâtor și atâtor filme (...) Am realizat exact aceeași impresie ca în urmă cu un deceniu și jumătate" (vezi „Arta fără muză", 1980, p. 92). În continuare, autorul citat face o mărturisire care —după ce am constatat că trama propriu-zisă a filmului a devenit „inactuală" — dobândește semnificații suplimentare: „Și dintr-o dată, filmul mi s-a părut fără moarte, veșnicit, «inactual», în sensul gândit de Blaga (...). Intens și cu adevărat *actuale* pot deveni la un moment dat numai operele ce vor fi pe urmă definitiv, iremediabil și pentru totdeauna *inactuale*". Mai jucau în *Valurile Dunării* Ștefan Ciobotărașu, Benedict Dabija, Ionel Bodeanu. La Karlovy Vary, în 1960, filmul obținea Marele Premiu. Experiența acumulată de Liviu Ciulei la *Erupția,* la *Valurile Dunării* — prin toate implicațiile ei — a fost hotărâtoare în „pasul către capodoperă".

Pădurea spânzuraților rămâne cel mai ambițios proiect cinematografic al regizorului, atât prin obiectivele sale estetice, prin încărcătura moral-filozofică cât și, mai ales, prin atitudinea — de respect creator — față de opera literară clasică pe care cineastul și-a propus s-o transpună pe ecran. În „Dicționarul cinematografic" din 1974 (semnat de Cornel Cristian și Bujor T. Rîpeanu) filmului i se rezervă un articol amplu, din care citățm: „Ecranizând romanul lui Rebreanu, Ciulei lărgește făgașul principal al acțiunii, alăturând evoluției eroului central alte destine, pentru a putea urmări istoria unui întreg conglomerat social și național. Filmul efectuează astfel radiografia unei lumi a războiului, în care luptă

oameni aparținând diferitelor națiuni (...). În același timp, reconstituire minuțios documentată a frontului și spectaculos eșafodaj ritmic și plastic, filmul caută să dea o definiție de sens și de stil mediului și epocii (în arhitectură, decor, descrierea de moravuri), să imprime pregnanță manifestărilor omenești elementare în fața primejdiei, opresiunii și a morții. Acesta este contextul în care sunt situate temele principale ale istoriei morale a eroilor— ieșirea din conformism, cristalizarea conștiinței naționale, apariția protestului neclar, anarhic, împotriva mecanismului antiuman care transformă oamenii în unelte oarbe. Compozițional, filmul alternează secvențele lente și planurile lungi, animate printr-o violentă mișcare a aparatului în cadru, cu scurte suite de montaj care sintetizează în imagine sensul episodului încheiat (sărutul, aparițiile reflectorului, pădurea spânzuraților). De o excepțională expresivitate, concentrare a emoției și sensului, scena ultimei întâlniri dintre Ilona și Bologa — prânzul, dinaintea execuției." Concluzia „fișei de dicționar" — pe care am reprodus-o nu numai pentru că sintetizează câteva dintre calitățile principale ale peliculei ci și pentru că așează filmul printre creațiile de referință ale cinematografiei mondiale — este firească: prin virtuțile sale, *Pădurea spânzuraților* a marcat o „etapă" în seria ecranizărilor de primă valoare din literatura națională.

Câțiva factori au determinat, în mod decisiv, performanța cinematografică. Aș aminti în primul rând — și nu numai din motive cronologice — calitatea scenariului datorat lui Titus Popovici (și, desigur, valențele literare, umane, moral-filozofice și... cinematografice ale „punctului de fugă", romanul cu titlu omonim al lui Liviu Rebreanu): narațiunea cinematografică este structurată — ca și romanul, de altfel — în funcție de personajul principal, Apostol Bologa, cu care începe filmul (când eroul încearcă spânzurătoarea destinată altuia) și cu care se încheie acțiunea (după ce el însuși va fi condamnat la moarte prin spânzurătoare). Ca erou dramatic, Apostol Bologa este „citit" prin personajele știute din roman: Klapka (Liviu Ciulei), ordonanța Petre (Ștefan Ciobotărașu), generalul Karg (György Kovács), locotenentul Varga (Andrei Csiky), Müller (Emmerich Schäffer) și nu în ultimul rând Ilona (Ana Széles), ceilalți interpreți — printre care Gina Patrichi, Costache Antoniu, Emil Botta, László Kiss, Nicolae Tomazoglu, Constantin Brezeanu, Ion Caramitru, George Aurelian — având, fiecare, clipa lor în conflict, în relația cu personajele centrale. Se simte în scenariu că Titus Popovici a fost un admirator „de suflet" al prozatorului ardelean: devotamentul pentru spiritul literaturii rebreniene este dublat de o bună cunoaștere a cerințelor artei a șaptea. În primă și ultimă instanță, *Pădurea spânzuraților* este romanul, scenariul, filmul trezirii *conștiinței de sine*. Interpretarea actorului Victor Rebengiuc în rolul lui Apostol Bologa este un al doilea „câștig de esență" al filmului. Drama eroului se conturează într-un crescendo cu acorduri grave, lumini și umbre se întâlnesc în destinul său frământat, războiul cu însemnele sale aberante își pune pecetea pe cuget și simțire, experiențe diverse de viață — sociale, psihologice, sentimentale — prefigurează deznodământul brutal. Actorul trece prin toate acestea cu o forță de interiorizare „tăcută", marcând — ceea ce numeam — trezirea conștiinței de sine într-un continuu proces de limpezire, de distilare a neliniștilor, spaimelor și „dezertărilor" sufletești. „Personaj" principal în film este și imaginea operatorului Ovidiu Gologan, „pictorul cu imagini" pe care criticul și teoreticianul Florian Potra, considerându-l un „poet al metaforelor naturii (umane), surprinse în îngemănări gingașe", îl asemăna cu Ovidiu, marele exilat de la Pontul Euxin: „Cine, văzând tablourile din *Pădurea spânzuraților*, n-ar face imediat această apropiere? Ceața, negurile, lichefierea aerului și a solului și, pe urmă, trâmbițele de lumină ale soa-

relui, cu surdină — ale lunii, zbuciumate — ale reflectorului... Din încleștarea războiului, unde «nimic n-avea formă permanentă», trebuia să se despletească un tainic fior de armonie: dacă filmul lui Ciulei a avut sporuri — recunoscute — de adâncime și expresivitate, de aceste sporuri nu e străin ochiul lui Ovidiu Gologan." Și iată-ne ajunși la „elementul" hotărâtor al performanței artistice: regia lui Liviu Ciulei, autorul acestui film — cum spune cineva — rece în expresie și fierbinte în semnificații. Momentele de virtuozitate ale filmului — unele amintite — sunt multiple: marșul din pregeneric cu stop-cadrul său avertizant, rotirea tulburătoare și iritantă a reflectorului (anunțând „exploziile" sufletești de mai târziu), amestecul de splendoare și decrepitudine de la castelul generalului Von Karg, trecerea lui Müller prin sârmele ghimpate ale morții, trecerea în fugă — avertizantă și ea — pe lângă „pădurea cu spânzurători", curtea năclăită de noroi a Statului Major și, firește, secvența întâlnirii finale dintre Apostol Bologa și Ilona, celebra „masă a tăcerii". Păstrând, ca și scenariul, liniile de forță ale romanului — îmbogățit cu sugestii din alte proze ale scriitorului și, în primul rând, din nuvela *Itic Strul dezertor* —, privind materia cărții dintr-un relevant unghi filozofic, refuzând o transcripție „arheologică", filmul lui Liviu Ciulei se numără printre peliculele românești cu foarte rare „reziduuri literare" și cu solide intuiții cinematografice. „Lectura" lui Liviu Ciulei din *Pădurea spânzuraților* interesează în mod deosebit prin implicațiile ei stilistice. În sub-capitolul „*Pădurea spânzuraților*: arta povestirii în imagini" (din volumul colectiv „Cinematograful românesc contemporan 1949–1975"), George Littera întreprinde, în acest sens, o analiză riguroasă și pertinentă: „*Pădurea spânzuraților* aduce o intuiție care lipsește celor mai multe dintre filmele noastre vechi sau noi: poliritmia. Ciulei amestecă, în general fără stridență, domoala descriere psihologică, părțile în care dintr-o acumulare răbdătoare de detalii se developează starea lăuntrică a personajului, cu narațiunea nervoasă, preponderentă în momentele de precipitare a intrigii; schimbă pe neașteptate registrul povestirii, spulberă tensiunea cu un detaliu comic; alternează ritmurile interne ale imaginii trecând de la încetineala travelingurilor la bruschețea transfocatoarelor; dă filmului, în ansamblu, o amploare simfonică. Organizarea ritmică a întregii opere e dominată de o anumită lentoare (care a displăcut unor critici din epocă) dar rarefierea aceasta a ritmului vine din nevoia cineastului de a cristaliza expresiv, de a «densifica» o stare lăuntrică, de a accede la simbol, nu e o simplă sechelă literară." La Festivalul de la Cannes, în 1965, *Pădurea spânzuraților* obține o strălucită confirmare internațională: premiul de regie pentru Liviu Ciulei. Din păcate, ceea ce putea să reprezinte un *început*, a însemnat *sfârșitul* carierei cinematografice pentru Liviu Ciulei. Regizorul de teatru — care-și câștigase reputația prin spectacole remarcabile cu piese ca *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, *Cum vă place* de W. Shakespeare, *Sfânta Ioana* de G.B. Shaw, *Azilul de noapte* de Gorki, *Opera de trei parale* de Brecht — a continuat, o vreme, seria marilor montări, punând în scenă *Moartea lui Danton* și *Leonce și Lena* de Büchner, *Macbeth* și *Furtuna* de Shakespeare, *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale pentru ca, ulterior, stabilit în Statele Unite ale Americii, să obțină alte și alte succese — acolo și în alte țări ale lumii — cu transpuneri scenice rezonante sau printr-o susținută activitate în domeniul învățământului teatral. Actorul Liviu Ciulei — „lansat" din 1951, cu filmul *În sat la noi*, și prin rolurile din *Nepoții gornistului, Alarmă în munți, Soldați fără uniformă, Pădurea spânzuraților* — va mai filma o vreme, până la plecarea din țară, în *Facerea lumii* de Gheorghe Vitanidis și *Decolarea* lui Timotei Ursu. Scenograful — afirmat în filme precum *Mitrea Cocor, Nepoții gornistului, Răsare soarele*

— va mai lucra o vreme (în *Facerea lumii*). Dar regizorul cinematografic avea să părăsească pentru totdeauna platourile. Este una dintre „marile pierderi" din istoria filmului românesc și, îndrăznesc a spune, universal. Nu de alta, dar proiectele sale cinematografice vizau integrarea filmului românesc în context mondial: prin *Bacantele*, regizorul intenționa, după cum singur a spus-o, „un răspuns estetic și de fond la *Satyricon*-ul lui Fellini", pentru transpunerea *Baltagului* sadovenian scenaristul italian Amidei i-a propus „un alt personaj decât Vitoria Lipan: un personaj Anna Magnani", iar *Visul unei nopți de vară* a fost un decupaj de-a dreptul palpitant, care l-ar fi plasat pe Liviu Ciulei, neîndoios, în galeria marilor cineaști shakespearieni. Proiectele au rămas, însă, toate, pe hârtie. Și Liviu Ciulei — unul dintre cei mai interesanți și profunzi cineaști autohtoni — și-a încheiat cariera regizoral-cinematografică după numai trei filme, cu *Pădurea spânzuraților*...

UMBRE ȘI LUMINI PE SPIRALA EVOLUȚIEI

Spre sfârșitul anilor '50, în afara lansării unor cineaști de prim rang, care au dat startul „clasicizării" filmului românesc, producția cinematografică a cunoscut un proces de stabilizare. Filmul românesc depășise niște bariere ale timpului (aveau să-l aștepte multe altele, dar asta e altă problemă), își crease niște premise plauzibile din punct de vedere tehnic, producția de lungmetraje — cu excepția unui an mai sărac, 1956 — ajunsese, în medie, la zece titluri, ceea ce însemna, cu excepția lunilor de vară, când și premierele intrau în vacanță, câte un film pe lună, o periodicitate prielnică pentru o relație „amiabilă" cu publicul spectator. Cifrele de spectatori ale acelor ani atestă faptul că spectatorii *participau* (prin prezența în sălile de cinema!) la actul de creație autohton. Prestigioasa „Palme d'or" obținută de *Scurta istorie* a lui Gopo a deschis drumuri noi filmului românesc, o consecință — mai mult sau mai puțin directă — fiind și sosirea în România, cu intenții artistice, a unor regizori francezi, pentru realizarea unor filme importante din punct de vedere tematic. A venit în acei ani, la noi, Marc Maurette, nu un regizor de „mâna-ntâi", dar care și-a propus o ecranizare a unei piese, atunci, în vogă, *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu (a și colaborat cu dramaturgul la scrierea scenariului), cu actori importanți ai scenei și ecranului românesc: Marcela Rusu, György Kovács, Ion Fintești eanu, Maria Cupcea, Petre Gheorghiu, Ana Luca, Natașa Alexandra, Niki Atanasiu. Filmul — cu acțiunea plasată în România postbelică și vorbind despre apusul unei lumi — rămâne prin actori și prin portretele tragi-comice ale unor „dezmoșteniți ai sorții." Autor al imaginii: Aurel Boian. După aproape un an (premiera filmului *Citadela sfărâmată* a avut loc în aprilie 1957), un alt regizor francez — de data aceasta un nume marcant —, Louis Daquin propunea spectatorilor — în februarie 1958 — o altă ecranizare, *Ciulinii Bărăganului*, o adaptare după romanul cu titlu omonim al lui Panait Istrati (scenariul fiind semnat de Louis Daquin, Alexandru Struțeanu și Antoine Tudal), de fapt o coproducție româno-franceză, la realizarea căreia au contribuit și alți artiști francezi, printre care André Dumaitre, operatorul filmului, autorul unor cadre antologice cu ciulini bătuți de vânturile Bărăganului. Criticul francez Claude Beylie scria că filmul lui Louis Daquin are „o frumoasă ținută epică". Film de atmosferă, *Ciulinii Bărăganului* a redat câte ceva din mirajul

amintirilor adolescentine ale lui Panait Istrati și din spiritul unei epoci revolute, cu ajutorul unor interpreți de vârste și facturi foarte diferite, de la junele Nuță Chirlea — ales pe criterii fizionomice — până la marele actor care a fost Constantin Ramadan, distribuția cuprinzând o fată frumoasă (Ana Vlădescu) alături de un tânăr „de perspectivă" (Florin Piersic), alte câteva prezențe „cinematografice": Clody Bertola, Nicolae Tomazoglu, Mihai Berechet, Ruxandra Ionescu, Iulian Necșulescu. Louis Daquin făcuse, cu numai doi-trei ani înainte de *Ciulinii Bărăganului*, în Franța, *Bel Ami*, o inteligentă adaptare a unei scrieri de Guy de Maupassant; prezența sa la pupitrul unui film românesc a fost, neîndoios, de bun augur. Peste câțiva ani va veni în România un alt cineast francez important, Henri Colpi, atras inițial de același Panait Istrati și sedus, ulterior, de comedia sentimentală a lui Mihail Sebastian. În septembrie 1963, Colpi ieșea pe ecrane cu *Codin*, o altă contribuție notabilă la transpunerea cinematografică a scrierilor cu pronunțată tentă autobiografică ale prozatorului româno-francez. Româno-francez este și filmul, al cărui scenariu aparține, din nou, unei triplete: Marcel-Yves Jamiaque, Dumitru Carabăț, Henri Colpi; ca operatori au „operat" Marcel Weiss și Ștefan Horvath; scenograful Marcel Bogos și autoarea costumelor Ileana Oroveanu au fixat „cadrul de epocă" iar actori români și francezi au format distribuția, în frunte cu interpretul rolului titular, Alexandru Virgil Platon — neprofesionist (de fapt... profesor), dar „un munte de om", cum o cerea povestirea — alături de Răzvan Petrescu, Françoise Brion, Nellie Borgeaud, Germaine Kerjean, Maurice Sarfati, Eliza Petrăchescu, Voicu Sabău. După trei ani și ceva, regizorul Henri Colpi — care, înainte de a veni în România, fusese recompensat cu un Mare Premiu, „Palme d'or", la Cannes pentru *Absență îndelungată* — va propune spectatorilor o nouă ecranizare, *Steaua fără nume*, după piesa lui Mihail Sebastian, scenarizată de regizor împreună cu Alexandru Mirodan (premiera a avut loc în octombrie 1967). Regizorul a venit la București împreună cu doi actori „titrați" ai scenei și ecranului francez: Claude Rich — care a propus un profesor Miroiu sensibil și discret, cu marcate predispoziții imaginative — și Marina Vlady, o „stea fără nume" eterică, parcă o întrupare de vis. Alături de regizor a fost și o co-regizoare franceză, Jasmine Chasnay. Iar distribuția avea și mari nume românești: Grigore Vasiliu-Birlic a creat un profesor Udrea pitoresc și atașant, Eugenia Popovici o domnișoară Cucu „intrată în legendă", Marcel Anghelescu un șef de gară simpatic și bonom. Înaintea acestui film, cum vom vedea altundeva, a filmat în România și René Clair (*Serbările galante*), iar în iunie 1967 ajungea pe ecrane și coproducția româno-franceză *Șapte băieți și o strengăriță* de Bernard Borderie, un film scris de Mireille de Tissot, cu imagini de Henri Persin și muzică de Paul Misraki, cu scenografi români și francezi, Robert Giordani, Filip Dumitriu, Nicolae Teodoru, cu vedete franceze în distribuție — Jean Marais, Sidney Chaplin, Marilu Tolo, Guy Bedos, Serge Ayala, Philippe Lemaire, Ettore Manni — alături de Florin Piersic, Șerban Cantacuzino, Aimée Iacobescu, Dem Rădulescu. Privite retrospectiv, aceste stagiuni româno-franceze dintre anii 1957–1967 par episoade de science-fiction, chiar dacă filmele realizate atunci au avut, și ele, luminile și umbrele lor.

Cu o carieră cinematografică foarte scurtă, Gheorghe Tobias (1926–1962) realiza, în 1956, primul lungmetraj de ficțiune color, filmul *Nufărul roșu*, cu Tatiana Iekel, Costache Antoniu, Ion Munteanu printre interpreți (și cu Ion Stoica operator, acestuia revenindu-i, așadar, rolul principal în noutatea oferită). După realizarea celui de al doilea film, în 1962, *Sub cupola albastră*, regizorul își încheia cariera, la numai 36 de ani. Printre

interpreții acestui film, și el efemer, Florentina Mosora, Colea Răutu, Victorița Băjenaru, Eugenia Eftimie, Haralambie Polizu, Puiu Călinescu, Zoe Stanca-Anghel. Pecetea epocii era apăsat pusă pe filme ca *Vultur 101* de Andrei Călărașu (co-scenarist Nicolae Tăutu, operator Lupu Gutman, în distribuție Ștefan Moisescu, Coca Dumitrescu, Marga Butuc — viitoare Barbu —, Miluță Gheorghiu, Iulian Marinescu), *Alarmă în munți* (cu Dana Comnea) sau *Pasărea furtunii* de Dinu Negreanu (un film inspirat de Petru Dumitriu, cu Mircea Albulescu — la al doilea film —, Margareta Pogonat — debutantă, încă studentă atunci —, și cu câțiva maeștri ai ecranului, Boris Ciornei, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Ștefan Ciobotărașu, Nucu Păunescu). Creația din aceeași epocă a regizorului Marius Teodorescu a pornit tot de la o proză de Petru Dumitriu, romanul *Bijuterii de familie,* scenarizat de regizor împreună cu Malvina Urșianu. Era unul dintre cele mai ambițioase proiecte ale cinematografiei noastre din acel timp, pentru că filmul nu-și propunea doar o poveste, ci înfățișa — ca și romanul — o lume, un „album tipologic" încărcat de semnificații. Filmat de operatorul Alexandru Roșianu, filmul — a cărui premieră avea loc în aprilie 1958 — beneficia de o distribuție impresionantă: Tanți Cocea, Eliza Petrăchescu, Geo Barton, Emil Botta, Colea Răutu, Jules Cazaban. Regizorul va mai realiza doar două lungmetraje în România: un film din 1961, *Mândrie,* pe un scenariu propriu (un film în care debuta actrița Ilinca Tomoroveanu, având drept parteneri pe Constantin Codrescu, Victor Rebengiuc, Ioana Bulcă, Geo Barton, Ștefan Ciobotărașu, George Mărutză, Costel Constantinescu), și o altă ecranizare, a unui roman de Cezar Petrescu — scenarizat de Beno Meirovici —, filmul *Calea Victoriei sau cheia visurilor,* în care jucau Geo Barton, George Calboreanu, Mircea Șeptilici, Iurie Darie, Mitzura Arghezi, Mircea Constantinescu — de pe atunci, un maestru al „rolurilor mici" —, Nicolae Dinică, Ștefan Iordache, Paul Sava, Simion Negrilă, Mihai Berechet. Poate că nu este o întâmplare faptul că toți acești trei regizori, după filmele de la sfârșitul deceniului al șaselea și începutul deceniului al șaptelea, au „ales libertatea": Andrei Călărașu trăiește din anul 1965 în Israel, Dinu Negreanu s-a stabilit în 1968 în Statele Unite ale Americii, iar Marius Teodorescu și-a continuat, din același an, activitatea didactică universitară și de cercetare a istoriei cinematografului în Canada, după ce între anii 1966–1968 a deținut, în București, funcția de director al Arhivei Naționale de Filme.

La sfârșitul deceniului al șaselea debuta un mare număr de regizori, filmul românesc își lărgea și consolida frontul creator. Debutau, atunci, regizori ca Mircea Drăgan, Sinișa Ivetici, Gheorghe Turcu, Lucian Bratu, Andrei Blaier, Mihai Iacob. Care au fost filmele lor de debut? Mircea Drăgan și Mihai Iacob intrau în cinematograf cu filmul *Dincolo de brazi* (premiera în octombrie 1958), un episod din timpul celui de al doilea război mondial: ostași români, ajutați de locuitorii unui sat de munte, împiedică retragerea unei unități germane, în toamna anului 1944; printre interpreții acestui film — pornit de la o proză de Petru Vintilă — erau Colea Răutu, Constantin Lipovan, Florin Păduraru, revelația actoricească fiind Flavia Buref. Sinișa Ivetici (refugiat sârb în România anilor '50, interpret — alături de Nicolae Enache-Praida și Silvia Popovici — în filmul de absolvire al cuplului Iulian Mihu — Manole Marcus, *La mere*) a realizat, în cinci ani, câteva filme împreună cu Andrei Blaier: *Ora H* (cu Doru Căpraru, Gheorghe Ferra, Silvia Popovici, Sinișa Ivetici, Mircea Dumitrescu și... Constantin Vaeni, la 14 ani), *Mingea* (cu Lazăr Vrabie, Ion Bodeanu, Andrei Codarcea, Lucia Mara-Dabija, Sandu Sticiaru, Ion Ulmeni, coscenarist fiind Francisc Munteanu), scurtmetrajul muzical *Prima melodie* (un scenariu de Dumitru

Carabăț, cu Gabriela Marinescu și Sorin Buțan), lungmetrajul *Furtuna* (un târg ardelenesc în ultimele luni ale celui de al doilea război mondial, un scenariu de Titus Popovici și Francisc Munteanu, printre interpreți fiind Ion Manta, Nicolae Enache-Praida, Silvia Popovici, Toma Dimitriu, Șinișa Ivetici, Victor Rebengiuc) și — de data aceasta singur — *Vară romantică* (pe un scenariu de Octav Pancu-Iași, în distribuție cu Nicolae Enache-Praida, Gabriela Marinescu, Toma Caragiu, Sinișa Ivetici, Colea Răutu, Ernest Maftei). În anii '60, Sinișa Ivetici s-a întors în Iugoslavia. În ianuarie '60 debuta și regizorul Lucian Bratu, cu un film de succes (care a acumulat, relativ repede, peste cinci milioane de spectatori), *Secretul cifrului,* inspirat de un „policier" în vogă, „La miezul nopții va cădea o stea" de Theodor Constantin — care a colaborat la scrierea scenariului cu Dumitru Carabăț —, un caz de spionaj militar din timpul celui de al doilea război mondial. Bazându-se pe elemente „surpriză", narative și imagistice (datorate și operatorului Costache Ciubotaru), regizorul Lucian Bratu s-a priceput să întrețină suspans-ul, astfel încât abia deznodământul separă țițele voit încurcate ale intrigii. Printre interpreți: Emanoil Petruț, Geo Maican, Mihai Mereuță, Alexandru Rădulescu, George Mărutză, Ion Ciprian, Stamate Popescu. În noiembrie 1960 regizorul Mihai Iacob debuta — de unul singur — cu un film biografic dedicat unei mari cântărețe, *Darclée* (transpunând pe ecran un scenariu de Constantin Crișan și Ionel Hristea), personajul titular permițându-i actriței Silvia Popovici, la 27 de ani, unul dintre „rolurile vieții". Mai jucau în *Darclée* Toma Dimitriu, Costache Antoniu, Marcel Anghelescu, Victor Rebengiuc, Geo Barton, Jules Cazaban, Lia Șahighian, Eugenia Popovici. Cu excepția acestui ultim film — sentimental și romanțios —, filmele epocii erau lucrate în „tușe groase" și, mai ales din punct de vedere tematic, purtau la rându-le (ca peliculele anilor precedenți) pecetea, ca să nu zic stigmatul timpului. Dar ele anunțau niște personalități cinematografice, care vor avea un cuvânt de spus în istoria filmului românesc. Andrei Blaier se va impune — într-o primă etapă a creației sale — drept un pasionat cineast al actualității. Lucian Bratu, de asemenea, va cerceta prezentul cu o privire limpede și lucidă, încercându-și forțele și pe teritoriile filmului istoric. Într-o relativ scurtă carieră cinematografică românească (din 1971 se va stabili în Statele Unite) regizorul Mihai Iacob va izbuti o ecranizare de reținut, despre care vom vorbi mai târziu și — în 1970 —, pe un scenariu de Nicolae Țic și Mircea Drăgan, filmul *Castelul condamnaților,* cu Victor Rebengiuc, Emmerich Schäffer, Fory Etterle, Octavian Cotescu ș.a. Gheorghe Turcu (1928–1993), după debutul în zodia comediei, realiza, la finele deceniului al șaselea, filme precum *Avalanșa* (un gest de solidaritate umană evocat în scenariul lui Horia Lovinescu și interpretat de Romulus Neacșu, George Mărutză, Boris Ciornei, Sandu Sticlaru, Aurel Irimia, Petre Gheorghiu) și *Portretul unui necunoscut* (unde era și scenarist, alături de Ion Hobana, un film cu Lazăr Vrabie, Geo Barton, Ioana Bulcă, Constanța Comănoiu, Petre Gheorghiu, Fory Etterle, Octavian Cotescu); deși va ajunge rar pe platouri, și pentru el deceniul al șaptelea va fi un timp al clarificărilor: va aborda — nu fără succes — genul polițist (filmul său *Pisica de mare,* pe un scenariu de Petre Luscalov și Vladimir Popescu-Doreanu, cu imagini de Jean-Pierre Lazar, cu interpreți ca Leopoldina Bălănuță, Victor Rebengiuc, Colea Răutu, Toma Dimitriu, Iurie Darie, Nicolae Sireteanu, George Mărutză, Dorin Dron și Haralambie Boroș, prezentat pe ecrane în ianuarie 1964, avea să fie apreciat și peste hotare) și va reveni, cu *Castelanii,* pe teritoriile comediei. Cât despre Mircea Drăgan, într-o primă perioadă a creației sale se va dedica filmului istoric, unor ecranizări clasice și contemporane.

Începutul anilor '60 consemnează multe alte intrări în cinematografie. Foarte activ — ca scenarist și ca regizor — a fost, în acel deceniu, Francisc Munteanu (1924–1993), care, după debutul regizoral din 1961, cu *Soldați fără uniformă* — în care jucau Colea Răutu, Liviu Ciulei, Lica Gheorghiu, Mircea Constantinescu, Fory Etterle, Andrei Codarcea, Nucu Păunescu, Titus Lapteș, Dorin Dron — a „scos" filme „pe bandă": *Cerul n-are gratii, La vârsta dragostei, La patru pași de infinit, Dincolo de barieră, Tunelul, Cerul începe la etajul III* etc. etc. Marea majoritate a acestor filme sunt astăzi „datate" din punct de vedere tematic: regizorul a avut câteva subiecte predilecte — axate pe „lupta comuniștilor în ilegalitate" —, care, prin forța lucrurilor, au devenit desuete. Aspirațiile spre metaforă — cerul e fără gratii și începe la etajul III, eroii ajung „la patru pași de infinit" etc. — sunt contracarate, nu o dată, de schematism și artificialitate. Rămâne, totuși, din filmele sale, o stare poetică, rămân personajele create de Anda Caropol, Liviu Ciulei, Ștefan Ciobotărașu, Cella Dima, Vasile Ichim în *Cerul n-are gratii* (mai 1963), chipul de lumină al Anei Széles din *La vârsta dragostei* (octombrie 1963) ca și imaginile operatorului Grigore Ionescu din aceste două filme, povestea tragică de dragoste a eroilor din *La patru pași de infinit* (decembrie 1964), interpretați de Irina Gărdescu și Silviu Stănculescu, „dorul de Popa Nan" al Domnișoarei Nastasia — alias Irina Ionescu, care joacă alături de Ion Dichiseanu, Leni Pințea, Silviu Stănculescu, Mircea Constantinescu în *Dincolo de barieră* (noiembrie 1965), aceiași Silviu Stănculescu și Irina Gărdescu în *Cerul începe la etajul III* (decembrie 1967) sau imaginile operatorului Nicolae Girardi. Am vorbit, în alt context, despre intrarea în cinematografie a unui „tandem", rodat în studenție, Manole Marcus-Iulian Mihu. Drumurile de creație ale celor doi regizori se despart după 1960. După câteva tentative scenaristice izolate, regizorul Manole Marcus (1928–1994) va deveni „purtătorul de cuvânt" al unor scenariști importanți precum Ioan Grigorescu, Mihnea Gheorghiu, Titus Popovici, Petre Sălcudeanu, Ion Băieșu, Fănuș Neagu, Augustin Buzura, Dumitru Solomon. Rămânând în perimetrul anilor '60, primul film „independent" al lui Manole Marcus a fost comedia simpatică *Nu vreau să mă însor* (martie 1961), cu Irina Petrescu, Ștefan Tapalagă și Toma Caragiu — re-debutat după o scurtă apariție în *Nufărul roșu. Străzile au amintiri* (februarie 1962) rămâne primul film românesc realizat în întregime în decor natural. Discutabil astăzi — ca toate filmele inspirate din anii „ilegalității comuniste" —, filmul, realizat după un scenariu de Dimos Rendis și Ioan Grigorescu, cu Antoaneta Glodeanu, Constantin Dinulescu, Silviu Stănculescu, Toma Caragiu, Sandu Sticlaru, Ernest Maftei, Valeriu Paraschiv în distribuție, inaugura un „triptic" tematic, care va continua cu filmul *Cartierul veseliei* (octombrie 1965) și va culmina — termenul nu ni se pare exagerat — cu „unicatul" numit *Canarul și viscolul* (septembrie 1970). În primele două filme ale „seriei", regizorul s-a anunțat drept un remarcabil creator de atmosferă, cu un pronunțat „simț al vieții" în reconstituirea unor medii sociale și stări psihologice. „Cartierul veseliei" din filmul cu același nume (la constituirea căruia o contribuție importantă au avut scenografii Nicolae Teodoru și Filip Dumitriu), filmat de operatorul Alexandru Întorsureanu — care va colabora, o bună bucată de vreme, fructuos, cu regizorul — este o „lume în lume", cu personaje diverse, schițate de actori la rândul lor diverși, la început de carieră sau impunători prin prestanță: Maria Clara Sebök, Adrian Moraru, Tanți Cocea, Toma Caragiu, Viorica Farkaș, Ilarion Ciobanu, Olga Tudorache, Constantin Dinulescu, Ion Besoiu, Gheorghe Pătru, Gheorghe Nuțescu, Matei Alexandru, Jean Lorin Florescu, Willy Ronea. *Canarul și viscolul*, apoi, a fost o bătaie de aripă a

metaforei, pe fondul unui realism rece, înghețat. Iarăși putem pune sub semnul îndoielii povestea propriu-zisă. Dar regizorul a subliniat apăsat caracterul pretextual al intrigii, izbutind un film oniric de mare expresivitate (aș zice „nepereche", ca gen, în cinematografia noastră), „materializând" în imagini „lupta cu somnul" a personajului central, interpretat de Florin Gabrea, într-o distribuție cu Maria Rotaru — o actriță cu „cinematograful în sânge" —, Mircea Albulescu, Jean Constantin. Referindu-se la acest film, și nominalizând cele trei planuri temporale interferate pe parcursul desfășurării acțiunii (unul real, altul al retrospecțiilor și al treilea al fanteziei, al introspecțiilor), Ștefan Oprea notează în „Diorame cinematografice": „Procedeele lui Manole Marcus (ale scenaristului Ioan Grigorescu și ale operatorului Alexandru Întorsureanu) se dovedesc fertile, filmul lor constituindu-se într-un izbutit examen de maturitate: regizorul și-a păstrat o luciditate permanentă în expunere, în ordonarea inteligibilă a planurilor, iar operatorul a dovedit măiestrie în diferențierea lor cromatică, izbutind, totodată, un acord armonios al culorii care conferă filmului unitate de stil. Arhitectura scenariului, care face să explodeze cursivitatea clasică a narațiunii, îngăduie o analiză nu a faptelor ci a gândurilor, a vieții interioare, a stării de spirit a eroului". Între timp, Manole Marcus realizase, pe un scenariu de Mihnea Gheorghiu, *Zodia fecioarei* (iulie 1967), o trimitere spre mit, pe un fond de aspru realism psihologic. O dramă modernă de fapt, drama unei familii dobrogene, este suprapusă pe un fond antic (un carnaval prilejuit de anotimpul recoltei, cu obârșii străvechi), însuși deznodământul intrând în zodia predestinărilor fatidice. Încă o dată, operatorul Alexandru Întorsureanu își afirmă potențialul artistic: peisajul aspru, stâncos, al Dobrogei însorite, cu oamenii ei aspri și stâncoși, sunt un „fundal" incitant al povestirii propriu-zise, iar interpretările unor actori precum Ana Széles, Sorin Postelnicu, Ioana Bulcă, Gilda Marinescu confirmă încă o dată recunoscutul talent al regizorului în „lucrul cu actorii". Un drum de creație original a urmat și regizorul Iulian Mihu (1926–1999), chiar dacă personalitatea sa artistică — după „explozia" din *La mere* și *Viața nu iartă* — își va contura pregnant fațetele abia în anii '70. Până atunci, regizorul a ecranizat o piesă de Horia Lovinescu, „Febre", în filmul *Poveste sentimentală* (mai 1962): un story nu tocmai sentimental — eșecul unei căsnicii, din motive mai curând sociale decât sentimentale —, petrecut într-un sat de pescari din deltă, i-a facilitat regizorului un demers cinematografic cu vână realistă și cu fine nuanțări psihologice. Însoțit de profesioniști remarcabili — operatorul Alexandru Întorsureanu, scenograful Paul Bortnovschi, inginerul de sunet Dan Ionescu —, regizorul Iulian Mihu și-a format și o echipă actoricească prestigioasă, reunind pe Irina Petrescu, Cristian Avram, Victor Rebengiuc, Doina Tuțescu, Gheorghe Enache, Emil Botta, Vasile Nițulescu, Toma Caragiu, Eliza Petrăchescu. După o destul de lungă absență, Iulian Mihu a revenit pe platouri, cu o ecranizare a romanului „Șoseaua Nordului" de Eugen Barbu, consolidându-și demersurile cinematografice moderne — recurgând, de data aceasta, la alternări și „dialoguri" de planuri temporale, rupând nu o dată cursivitatea narativă —, chiar dacă acest film, *Procesul alb* (cu premiera în februarie 1966), consacrat pregătirii și desfășurării „insurecției armate" din august 1944, este — prin forța lucrurilor — depășit ca tematică, influențat de ideologii revolute. Ca *film* — dacă putem face această disjuncție —, *Procesul alb* n-a intrat, însă, în uitare, atât datorită incitantei concepții regizorale, cât și celorlalți cineaști din echipa de filmare, compozitorul Anatol Vieru, scenograful Liviu Popa, autoarea costumelor Hortensia Georgescu. Interpreții — Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, George Constantin,

Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Lica Gheorghiu, Gheorghe Cozorici, Jean Constantin, György Kovács, Colea Răutu — sunt un „eșalon", la rându-i, controversat. Până la sfârșitul deceniului al șaptelea, Iulian Mihu nu va mai realiza decât un serial TV, cu subiect istoric, *Nemuritorii* (1970).

În martie 1962, regizoarea Elisabeta Bostan adresa o primă invitație la cinema copiilor, lungmetrajul *Puștiul* (pe un scenariu de Eva Sîrbu și Ecaterina Farcaș), cu Gheorghe Bejan și Ștefan Berenghi, în roluri de seama personajului titular, cu Sandu Sticlaru, Corina Constantinescu, George Mărutză. Regizoarea — care debutase cu documentare de artă, *Cloșca cu puii de aur* și *La horă* încă din 1958 — și-a dedicat, de la *Puștiul* încoace, întreaga creație, filmelor pentru copii, devenind, cum o spun și dicționarele, „o autoritate recunoscută pe plan internațional în domeniul filmului cu și despre copii". În anul 1963, regizoarea lansa un serial de scurtmetraj, printr-un episod-pilot intitulat *Năică*, urmat de *Năică și barza, Năică și veverița, Năică pleacă la București* (acesta din urmă datat 1957), filme cu un mare succes la festivaluri internaționale — Gijon, Teheran, Tours, Veneția, Adelaide etc. — dar și cu priză la copiii din țară. Năică era un țânc de-o șchioapă, fermecător și neastâmpărat, umblând prin lume și descoperind lumea, cu ochi mari, avizi de cunoaștere. Succesul filmelor cu Năică a stat la baza unei cariere cinematografice adresate exclusiv micilor spectatori. Într-o primă fază a creației — cu ecouri în timp — pe Elisabeta Bostan au preocupat-o textele clasice destinate copilăriei. În filmografia sa au pătruns, astfel, ecranizări ca *Amintiri din copilărie* (decembrie 1965), cu Ștefan Ciobotărașu în rolul lui Ion Creangă, cu Ion Bocancea (un Creangă mai mititel), Corina Constantinescu, Emanoil Petruț, Nicolae Veniaș, Mircea Constantinescu, Costache Sava, Eliza Petrăchescu, Zoe Anghel-Stanca, scurtmetrajul *Pupăza din tei* cu același Ion Bocancea și basmul *Tinerețe fără bătrânețe* (august 1969), cu muzică plăcută de Temistocle Popa și cu o seamă de actori expresivi și frumoși, Emanoil Petruț, Ana Széles, Mihai Pălădescu, Margareta Pogonat, George Motoi, Corina Constantinescu, Zoe Anghel-Stanca. Drumul spre Veronica, spre creația de maturitate artistică a regizoarei, era deschis.

Debuta, în decembrie 1962, și Horea Popescu, un apreciat regizor de teatru, pentru care cinematograful n-a fost decât o „dragoste lungă de-o seară" (două lungmetraje în anii '60 și două lungmetraje după un sfert de veac, la sfârșitul anilor '80). Pentru debut în film, regizorul și-a ales o piesă de teatru a lui Paul Everac, „Ochiul albastru", din care a ieșit filmul *Omul de lângă tine*, o poveste de dragoste, desfășurată în decorul unui mare șantier (hidrocentrala de la Bicaz), ai cărei protagoniști sunt Silvia Popovici, Ilarion Ciobanu, George Mărutză, George Calboreanu, Ștefan Ciobotărașu, Victor Rebengiuc. Sobru, realist, a fost și cel de al doilea lungmetraj al regizorului, mai apropiat de sufletul său, *Dragoste lungă de-o seară*, povestea a trei surori dintr-un sat transilvan care încearcă — și izbutesc — să-și găsească echilibrul, echilibrul între feminitate și demnitate, echilibrul între dragoste și datorie, un echilibru pierdut, o vreme, în vâltoarea transformărilor sociale. Erau, alături de regizor, atunci, trei actrițe de vârste diferite — Nunuța Hodoș, Silvia Popovici, Ilinca Tomoroveanu —, alături de actori ca Octavian Cotescu, Sandu Sticlaru, mai erau operatorul Nicu Stan, scenograful Liviu Popa, compozitorul Liviu Glodeanu și mai era scenaristul Alecu Ivan Ghilia, a cărui narațiune cinematografică a stat la baza filmului. Cum spuneam, regizorul va mai realiza lungmetraje abia la sfârșitul anilor '80 (*Cuibul de viespi* și *Moartea unui artist*), dar va mai fi prezent pe ecranele anilor '60 cu un episod — *Aterizare forțată* — din filmul de scheciuri *De trei ori București*

(ianuarie 1968), în care jucau Ioana Casetti, Traian Stănescu, Elena Sereda, Irina Bârlădeanu, Ion Pascu, Mircea Dumitru; celelalte două episoade ale acestui film, primul și al treilea, erau *Întoarcerea* de Mihai Iacob (cu artistul plastic Ion Pacea în rol principal, cu Dana Comnea, Ion Dichiseanu, Doina Patrichi, Cornel Patrichi, Iarodara Nigrim, Gheorghe Ghițulescu, Lucia Boga și cu imagini de Ovidiu Gologan) și *București* de Ion Popescu Gopo (cu Fory Etterle, Mircea Constantinescu, Dem Rădulescu, Toma Caragiu, Jorj Voicu, Colea Răutu, Catița Ispas, cu un Cișmigiu mai „viu" ca niciodată, filmat de Vasile Oglindă).

După scurtmetrajul *Toamna se numără...*, din 1960, intra — cu lungmetraj — în cinematograf și Mircea Mureșan, prin *Partea ta de vină*, un film pe care — din motive necunoscute — dicționarul „1234 cineaști români" îl exclude din filmografia sa (pentru a i-l atribui lui Francisc Munteanu, doar co-scenarist). Regizorul Mircea Mureșan se va dovedi, prin acest film și prin ecranizările sale din anii '60, un cineast important al deceniului, cum vom vedea mai târziu. Au mai realizat filme în acel timp Mihai Bucur și Gabriel Barta (*Cinci oameni la drum*, prezentat pe ecrane în februarie 1963, un film scris de Nicolae Țic, Radu Cosașu, Gabriel Barta, cu o distribuție de elită — Lazăr Vrabie, Ilarion Ciobanu, Ion Ciprian, Victor Rebengiuc, Aurel Cioranu, Lucia Mara, Dana Comnea, Rodica Tapalagă, Marcel Anghelescu, Sandu Sticlaru — într-o „poveste de viață" cu cinci sudori itineranți, a căror viață, nu tocmai comodă, însemna șantier după șantier), Vladimir Popescu-Doreanu (polițist-ul din noiembrie 1965 *Runda 6*, filmat de Mircea Mladin și Tincu Puran, cu Ion Fintești eanu, György Kovács, Carmen Stănescu, Ilinca Tomoroveanu în fruntea distribuției și *Amprenta*, din octombrie 1967, pe un scenariu la care a colaborat cu Dimos Rendis, Willy Goldgraber fiind operator, și Marga Barbu, Emanoil Petruț, Ion Dichiseanu, Constantin Brezeanu, Emerich Schäffer, Mihai Berechet, Paul Sava, Mihai Fotino printre protagoniști, un alt film polițist care confirma înclinația spre genul aventuros a regizorului; el va recidiva o singură dată, în 1973, cu *Ceața* — pe un scenariu scris în colaborare cu Alexandru Șiperco —, înainte de a se stabili în Statele Unite ale Americii). În septembrie 1963 și-a schimbat „stilul" și Gheorghe Naghi, trecând de la comedia ocazională la filmul cu filon realist, chiar naturalist pe alocuri: întâi — pe un scenariu de Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru, cu Ovidiu Gologan ca operator și cu câțiva „monștri sacri" în distribuție, George Calboreanu, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Colea Răutu, alături de care apărea, la al doilea rol pe ecran, George Motoi — și-a propus să vorbească despre viața într-un sat (cooperativizat) din Bărăgan: era filmul *Lumină de iulie*, din noiembrie 1963; apoi, în octombrie 1966, venea pe ecrane cu *Vremea zăpezilor* — pe un scenariu tot de Fănuș Neagu, de data aceasta în colaborare cu Nicolae Velea —, un film în care jucau Ilarion Ciobanu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Toma Caragiu, Sebastian Papaiani, Monica Ghiuță, Vasilica Tastaman și care avea ca operator pe Nicu Stan. Un film de reconsiderat peste ani. Scenariul propune un material faptic bogat, cu resurse de viață credibile, cu un conflict accentuat: se înfruntau, practic, două concepții de viață, una curată, cinstită, refuzând compromisul, concesiile existențiale, cealaltă provenind din mentalități egoiste, dominate de răutate și dușmănie. Regizorul reușea, în filmul său, cu ajutorul operatorului, imagini metaforice în ton cu însuși titlul filmului (vremea zăpezilor, „setea de alb", exprimă, firește, aspirația spre puritate), conflictul însuși se structura pe această premisă („unul din noi nu va apuca zăpada" — îi spune Achim lui Pavel, aceștia doi fiind protagoniștii înfruntării tăioase de pe ecran) și, în plus, atmosfera

specifică satului din Bărăgan, surprinsă și de Panait Istrati în scrierile sale, dobândea consistență realistă și poetică; la reușitele artistice au contribuit, în mare măsură, și compozitorul Dumitru Capoianu — care inaugura o colaborare fructuoasă cu regizorul Gheorghe Naghi, continuată în filme precum *Cine va deschide ușa?* și *Doi bărbați pentru o moarte* —, scenograful Constantin Simionescu și autoarea costumelor Nelly Merola. Critica de la premieră a remarcat faptul că regizorul a rămas la „litera scrisă" a scenariului, n-a ajuns la valorile latente, subtextuale ale dramei. Remarca vizează și limitele cineastului. Până la sfârșitul anilor '60, regizorul va mai avea două premiere: *Cine va deschide ușa?* (noiembrie 1967), un patetic „Atenție, părinți!" — scris de Alexandru Andrițoiu și Nicolae Ștefănescu și interpretat de copiii Armand Oprescu, Monica Teodorescu și de oamenii mari Ștefan Mihăilescu-Brăila, Corina Constantinescu, Draga Olteanu, Aura Andrițoiu, Aurel Cioranu, Vasilica Tastaman și Gheorghe Naghi însuși — și, cu totul altceva, o dramă istorică, *Doi bărbați pentru o moarte*, pe un scenariu scris în colaborare cu Sütö András, o dramă psihologică petrecută în ultimele zile ale celui de al doilea război mondial, pe fundalul evocator al luptelor pentru eliberarea Transilvaniei. Jucau în film Matei Alexandru, Ilarion Ciobanu, Ferenc Bencze, Monica Ghiuță, Eliodor Kiss.

În mai 1965 debuta, cu lungmetrajul *Merii sălbatici*, regizorul Alecu Croitoru, pe un scenariu al scriitorului Vasile Rebreanu (imaginea: Octavian Basti, scenografia: Elena Fortu, muzica: Liviu Glodeanu); Dana Comnea era protagonista conflictului — cu accente sociale, în univers rural —, alături de Ștefan Ciobotărașu, Silviu Stănculescu, Emanoil Petruț, Toma Dimitriu. Un film singular va fi cel de al doilea lungmetraj al regizorului Alecu Croitoru, *Vârstele omului* (aprilie 1969). Realizatorii — scenaristul și regizorul Alecu Croitoru a fost însoțit în demersul său de operatorii George Cristea și Mircea Mladin — și-au propus o incursiune în universul unor frumoase și inepuizabile tradiții folclorice. Până aici, intențiile autorului sunt sinonime cu ale unui documentar etnografic care și-a propus să consemneze pe ecran obiceiuri păstrate peste veacuri, din diferite județe ale țării. Dar *Vârstele omului* — deși bate „la porțile frumuseții" folclorice — n-a vrut să fie doar un documentar etnografic. Filmul are și o poveste a lui, cu zvonuri de legendă, cu un pronunțat caracter simbolic. Doi copii, apoi doi tineri la vârsta primei iubiri (copiii de ieri, adulții de mâine) pornesc „în lume", prin țară, în căutarea unei flori roșii pe care băiatul o dăruise fetei, dar pe care apele repezi ale unui râu de munte au dus-o departe. Cei doi tineri parcurg în călătoria lor toate vârstele omului, până ajung, bătrâni, la mare. Țărmul mării este și țărmul vieții și acolo, pe malul mării (după ce filmul sugerează reluarea permanentă a ciclului vieții, printr-o secvență care amintește de început) rămân doar urme de pași în nisip. Îndeosebi ca documentar etnografic, filmul are calități evidente. Ajunge să amintim de frumoasele dansuri — Învârtita oșenească sau Călușul oltenesc, Feciorească fetelor de la Crihalma sau Hora Moldovenească — și de superbele costume populare din diferite județe ale țării, care alcătuiesc substanța folclorică a peliculei. Melodii străvechi, rostite sau cântate, constituie un leit-motiv cu mare forță emoțională. Nici ca film de ficțiune, *Vârstele omului* nu este lipsit de calități. Autorul operează, cum spuneam, cu simboluri — simbolice sunt și soarele, și vântul, și râul, și floarea roșie a dragostei, și țărmul mării, și câte altele —, și în această suită metaforică deslușim influențe de basm pe care filmul le încorporează armonios în țesătura acțiunii. Din această întrepătrundere rezultă caracterul singular al filmului în ansamblul producției naționale și — chiar dacă între cele două intenții artistice originare nu se produce întotdeauna cuvenita simbioză —

filmul a fost primit cu interes de critica vremii. În „Diorame cinematografice", Ștefan Oprea scria: „Alecu Croitoru și-a propus să arate lumii ce comori există pe acest pământ românesc, cine sunt oamenii care-l populează de milenii, cum simt și cum gândesc ei, care este filozofia lor asupra vieții. Este un film cu reflexe de tristețe și cu explozii de optimism — atât de specifice nouă —, este o meditație asupra vieții și asupra morții, asupra trecerii și rămânerii noastre continue pe pământ. Este filmul care a surprins legătura organică a omului cu văzduhul, cu apa, cu cerul, dar mai ales cu pământul; pământul e bogat ca și sufletul omului, iar oamenii sunt bogați ca pământul, neliniștiți și nesfârșiți ca marea, fremătători ca pădurile și statornici ca munții". Debuta în acest film, la o vârstă fragedă, Micaela Caracaș, care juca alături de Vistrian Roman și de Eugenia Bosânceanu, Matilda Basta, Mircea Basta, Ioana Ciomârtan, Nicolae Veniaș. *Vârstele omului* va avea și un „pui": scurtmetrajul *Anotimpul mireselor* tot din 1969, cu aceiași Micaela Caracaș și Vistrian Roman, un film multiplu premiat la festivaluri internaționale (Spindleruv-Mlyn, Orvieto, Menton etc.).

În decembrie 1965 — după o experiență consistentă de documentarist — ajungea la filmul de lung metraj și Virgil Calotescu, prin *Camera albă* (pe un scenariu de Ion Băieșu): „un caz de auto-depășire" tratat de Ion Besoiu, Silviu Stănculescu, Constantin Rautchi, Amza Pellea, Dumitru Rucăreanu, operatorul Ion Anton reușind adevărate performanțe artistice de „alb pe alb" în camera de spital care găzduiește mare parte a acțiunii (după un accident de muncă al personajului principal). S-a simțit, în acest debut, experiența de documentarist a regizorului. Se va simți această experiență și în al doilea lungmetraj al cineastului, *Subteranul* (octombrie 1967), care a pornit de la un scenariu de Ioan Grigorescu, inspirat din viața de fiecare zi a petroliștilor, în fapt o dublă pledoarie: pentru îndrăzneala de a căuta și pentru dreptul de a greși (în centrul tramei fiind cazul unui inginer care, dintr-o eroare de calcul, provoacă un incendiu la o sondă). Pretenția declarată a scenaristului și a regizorului era aceea — chiar dacă sună retoric — a „forării în subteranul conștiințelor". Printre interpreți erau Iurie Darie, Leopoldina Bălănuță, Emil Botta, Ștefan Ciobotărașu, Constantin Codrescu. Regizorul avea să facă, apoi, un pas spre altceva: *Războiul domnițelor* (decembrie 1969) era un divertisment istoric (pe un „model clasic": *Serbările galante* ale lui René Clair), scris de Alecu Ivan Ghilia, și interpretat de Ștefan Ciobotărașu, Ilinca Tomoroveanu, Ilarion Ciobanu, Amza Pellea, Ioana Drăgan — în fruntea unei distribuții numeroase — și filmat de Costea Ionescu-Tonciu. Tot dinspre documentar ajungea la lungmetrajul de ficțiune și Alexandru Boiangiu, cu *Maiorul și moartea* (ianuarie 1967), un film polițist scris împreună cu Ion Băieșu, în care apăreau Vasilica Tastaman, Gheorghe Dinică, Ion Stănescu, Marin Moraru, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Constantin Rautchi, Jean Constantin, și — printre alți „suspecți" — regizorul Horea Popescu. A mai făcut filme în epocă Cristu Polucsis (*Fantomele se grăbesc*, noiembrie 1966), un regizor cu „destin scurt" în lungmetrajul de ficțiune, deși, ca documentarist, între anii 1953 și 1977 a fost activ la Studioul „București", unde a semnat multe scurtmetraje (*Cancerul, Între adevăr și frumos, De la om la om, Despărțirea, Soarele și infinitul, Drum fără întoarcere*); lui Cristu Polucsis (1929–1978) i se datorează și scurtmetrajul de ficțiune *Moartea căprioarei*, din 1970, o transpunere în imagini a poeziei cu același titlu de Nicolae Labiș. Prezențe efemere în lungmetrajul de ficțiune au fost și Constantin Neagu — care a realizat, după scurtmetrajele *Blanca* (în colaborare cu Mihai Iacob) și *O zi pierdută* (în colaborare cu Mircea Iva), lungmetrajul *Baladă pentru Măriuca*

(în colaborare cu Titel Constantinescu), în august 1969, cu Brândușa Hudescu în rolul titular și cu Ion Caramitru ca partener — sau Ștefan Traian Roman, autorul policier-ului *Simpaticul domn R,* pe un scenariu de Tudor Popescu, cu Mihai Pălădescu, Silviu Stănculescu, Gilda Marinescu, Virgil Ogășanu, Geo Barton, Emil Hossu în distribuție; regizorul va recidiva în anii '70. S-au realizat și alte coproducții în epocă (pe lângă cele româno-franceze amintite): *Aventurile lui Tom Sawyer* și *Moartea lui Joe Indianul,* coproducții româno–vest-germane în regia lui Wolfgang Liebeneiner, *Prieteni fără grai,* film româno-canadian în regia tandemului Paul Fritz Nemeth și Gheorghe Turcu, *Sentința* (coproducție româno-ungară) de Ferenc Kosa. Lumini și umbre (protocronice), așadar, într-un deceniu cinematografic „cu de toate", și mai bune, și mai rele. În același deceniu s-au impus câteva direcții — tematice și de gen — în evoluția filmului românesc, fiecare dintre aceste „secțiuni" (ecranizările, comedia, filmul istoric, filmul de actualitate etc.) înregistrând creații valoroase, menite să învingă timpul, să lanseze — sau să confirme — creatori importanți ai cinematografiei naționale. Despre toate acestea va fi vorba în capitole viitoare.

„Paleta" filmului românesc s-a diversificat mult în deceniul al șaptelea, astfel că la sfârșitul lui, în anul 1970, când avea loc premiera *Reconstituirii* lui Lucian Pintilie, producția cinematografică se extindea de la... *Brigada diverse în acțiune* de Mircea Drăgan, până la... *Metropoem*-ul lui Sergiu Huzum. Despre acest din urmă film, câteva cuvinte (pentru că, despre celelalte, va veni vorba în capitolele următoare)... Avem de a face, practic, cu o peliculă experimentală, turnată de Sergiu Huzum, pe un scenariu de Mioara Cremene, și prezentată — în premieră — de televiziunea franceză în toamna anului 1970. Într-o corespondență de la Paris, din octombrie 1970, Ioan Grigorescu transmitea pentru „Contemporanul": „Huzum și-a plasat trans-trav-ul în mijlocul unui Paris straniu, și totuși real, în care oamenii merg parcă fără a reuși să înainteze, un Paris peste care se volatilizează un turn Eiffel inconsistent, un Paris în care labirintul subteran al liniilor de metrou apare ca portativul unei originale partituri muzicale. Pelicula e lipsită în banda sonoră de comentariu sau de dialog, muzica suplinește cuvintele și pentru gama de sentimente a eroilor autorul a apelat la tot ce i-a oferit mai adecvat creația componistică, de la preclasici la dodecafoniști, și de la țipuriturile oșenești la abstractismul «concret»". Sergiu Huzum — autorul procedeului tehnic al trans-trav-ului — a făcut, prin filmul *Metropoem,* o demonstrație simplă: trans-trav-ul are nevoie de un scenariu „trans-trav", de un subiect „trans-trav", de o regie „trans-trav" pentru a se putea impune. Presa franceză a simțit importanța demonstrației. „Le Monde" scria: „Limbajul lui Sergiu Huzum este imaginea în exclusivitate. O imagine subordonată unui mare număr de efecte cinematografice și, îndeosebi, tehnicii trans-trav-ului (...). Este vorba de o metodă de turnare care permite obținerea unui efect de perspectivă relativă și variabilă prin realizarea unei mișcări de travelling și de transfocator, unul compensându-l pe celălalt în sensul păstrării în prim plan a unei imagini de dimensiuni constante. În felul acesta, lucrurile aflate în profunzimea cadrajului dau senzația că se apropie sau se îndepărtează. Pentru a simplifica explicația, putem spune că avem de-a face cu un fel de «anti-transfocator» a cărui aplicare l-ar fi încântat pe Cocteau". Interesante sunt și relatările altor publicații pariziene din toamna anului 1970. „Combat": „O imagine pe care o percepem aproape visceral. Fizic și intelectual, ea îți creează senzația vârtejului (...). Imagini extrem de frumoase, o excelentă bandă sonoră și, mai ales, efectele de distorsiune ale trans-trav-ului. Primele cadre

cu calea ferată, cu tunelele deformate, lărgite, reduse, restructurate, comprimate produc un admirabil șoc". „L'Humanité Dimanche": *„Metropoemul* este o poezie a imaginii care, într-o manieră accelerată, ține să facă perceptibile stările subiective atât de complexe prin relativitatea spațiului și a timpului. Necunoscuți care se întâlnesc în metrou în timpul scurt al unei curse, relațiile care se înfiripă între ei în câteva secunde, constituie scopul realizatorului în intenția sa de a-l face pe spectator să perceapă și să înțeleagă psihologia personajelor, situația lor, relațiile lor reciproce interpretate prin optica subiectivă a naratorului și înfățișate printr-un limbaj strict cinematografic datorat vivacității aparatului de filmat, asocierii imaginilor, senzației create de trans-trav". În sfârșit, „Les Lettres Françaises": „Acest procedeu reușește să ne creeze posibilitatea perceperii în relief a celei de a treia dimensiuni".

TENTAȚIA LITERATURII

„Ecranizarea — după cum scria Dumitru Carabăț în cartea sa dedicată ecranizărilor, „De la cuvânt la imagine" — este unul din mijloacele cele mai mobile de valorificare a comorilor literaturii, permițând schimburi și confruntări de idei și viziuni, de tradiții, de limbaje, imagini și mituri, de comportamente și tipuri de sensibilitate. S-ar putea spune că literaturilor propriu-zise li s-au adăugat, în timp, adevărate «literaturi cinematografice». Este și cazul prozei beletristice și al dramaturgiei române. Transpunerea filmică a devenit, astfel, una dintre cele mai răspândite forme ale schimbului de valori în cadrul fiecărei culturi și, de asemenea, între diverse culturi naționale. Acceptată sau nu în plan subiectiv, ecranizarea literaturii este, obiectiv vorbind, un fenomen cultural extins la scară mondială, pe care teoria trebuie să-l ia în atenție." Filmul românesc, în toate etapele sale, a apelat la literatură, încă de la primele producții cinematografice. Rămânând în perimetrul anilor 1946–1970, iată — într-o relativă cronologie, nu neapărat exhaustivă — sursele literare care au stat la baza filmelor românești: comedia „Visul unei nopți de iarnă" de Tudor Mușatescu, piesa „Iarba rea" de Aurel Baranga, schițele caragialiene „Arendașul român", „Lanțul slăbiciunilor", „Vizita", romanul „Mitrea Cocor" de Mihail Sadoveanu, comedia lui I.L. Caragiale „O scrisoare pierdută", nuvela lui Marin Preda „Desfășurarea", piesa „Ultima oră" de Mihail Sebastian, nuvela lui Gheorghe Dorin (alias... Eduard Mezincescu) „Directorul nostru", nuvela lui A.P. Cehov „La mere", nuvela lui Petre Luscalov „Nufărul roșu", povestirea lui H.Ch. Andersen „Fetița mincinoasă", nuvela lui Ioan Slavici „Moara cu noroc", povestirea „Muzicuța cu schimbător" de Nicuță Tănase, piesa lui Horia Lovinescu „Citadela sfărâmată", romanul lui Panait Istrati „Ciulinii Bărăganului", nuvela lui Petru Vintilă „Dincolo de brazi", nuvela „Două loturi" de I.L. Caragiale, nuvela „Cazul Lakatos" de Sütö András, piesa „Zbor de noapte" de Nicolae Tăutu, comedia lui I.L. Caragiale „D-ale carnavalului", schița lui Tudor Arghezi „Doi vecini", nuvelele „Moartea tânărului cu termen redus", „Întoarcerea tatii din război", „Pe câmpia de sânge a Mărășeștilor" de Alexandru Sahia, romanul „La miezul nopții va cădea o stea" de Theodor Constantin, schița lui I.L. Caragiale „Telegrame", comedia lui Carlo Goldoni „Bădăranii", romanul „Europolis" de Jean Bart, romanul lui Titus Popovici „Setea", piesa „Febra" de

Horia Lovinescu, piesa „Ochiul albastru" de Paul Everac, romanul lui Panait Istrati „Codin", romanul lui Titus Popovici „Străinul", nuvela „Umbrela de soare" de Dumitru Radu Popescu, nuvela „La răzeși" de V.Em. Galan, romanul lui Mihail Sadoveanu „Neamul Șoimăreștilor", romanul „Pădurea spânzuraților" și schița „Iți c Strul dezertor" de Liviu Rebreanu, comedia lui Tudor Mușatescu „Titanic Vals", „Amintiri din copilărie" de Ion Creangă, romanul „Calea Victoriei" de Cezar Petrescu, „Povestea lui Harap Alb" de Ion Creangă, drama „Domnișoara Nastasia" de George Mihail Zamfirescu, schițele „Diplomație", „Amicii", „O lacună", „Bubico", „C.F.R.", „Situațiunea" de I.L. Caragiale, romanul „Șoseaua Nordului" de Eugen Barbu, piesa „Nuntă la castel" de Sütö András, schița lui Nicolae Țic „Golgota", romanul lui Liviu Rebreanu „Răscoala", piesa lui Mihail Sebastian „Steaua fără nume", nuvela „Peron" de Dumitru Radu Popescu, nuvela lui Francisc Munteanu „Cerul începe la etajul III", nuvela lui Ion Băieșu „Maiorul și moartea", romanele lui Mark Twain „Aventurile lui Tom Sawyer" și „Aventurile lui Hucklebery Finn", romanul lui Mihail Sadoveanu „Baltagul", nuvela „Întunericul și profesoara de pian" de Horia Pătrașcu, scrieri memorialistice de Aurel Petri, nuvela lui Horia Pătrașcu „Reconstituirea", basmul „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte" de Petre Ispirescu, nuvela „Lupta cu somnul" de Ioan Grigorescu. Din acest amalgam literar (spun „amalgam" deoarece valoarea și natura lucrărilor ecranizate — după cum se poate vedea „cu ochiul liber"— a fost foarte... oscilantă) s-au sedimentat câteva creații de referință ale cinematografiei naționale, *Pădurea spânzuraților* de Liviu Ciulei sau *Reconstituirea* de Lucian Pintilie, despre care am vorbit sau vom vorbi în alte contexte. Ele consolidează filonul de inspirație literară al cinematografiei naționale pe care s-au înscris în anii precedenți filme considerate capodopere ca *O noapte furtunoasă* de Jean Georgescu și *Moara cu noroc* de Victor Iliu. Tentația literaturii s-a exercitat, așadar, asupra multor filme din anii '60. Să privim câteva mai de aproape...

Regizorul Paul Călinescu (1902–2000) ecraniza, la începutul perioadei, romanul „Europolis" de Jean Bart, în filmul *Porto Franco* (premiera: decembrie 1961). Despre sursa de inspirație, G. Călinescu spunea că este „un simpatic roman de medii maritime". Scenaristul Mihnea Gheorghiu a vrut altceva, a mutat accentele din zona sentimentală în sfera socială, a redimensionat conflictul. Principala preocupare a regizorului a fost redarea atmosferei dintr-un târg cosmopolit al anului 1910, când Sulina era sediul Comisiei Europene a Dunării, „o mizerabilă miniatură a unei Europe mizerabile", o urbe în care — cum scria Ecaterina Oproiu —„totul tânjește, totul speră să iasă de sub torpoare, să dea lovitura, și să iasă de sub escorta propriului destin". La reprosul unor comentatori că personajele filmului au „factură caragialescă" și că „scena din cafeneaua lui Stamate trebuie neapărat scoasă, deoarece aici toți localnicii sunt îmbrăcați, în plină vară, în haine negre și stau la masă cu pălăria pe cap", regizorul răspundea că acțiunea se petrecea la sfârșitul epocii Caragiale și că, firește, „personajele lui Jean Bart, contemporane și din aceeași clasă socială cu eroii lui Caragiale, nu se puteau comporta sau îmbrăca altfel decât era moda timpului lor". În „postfața" la volumul de amintiri cinematografice al lui Paul Călinescu, Ecaterina Oproiu are cuvinte de laudă pentru interpreți, cu o excepție, personajul seducător, în roman, al Evantiei, jucat de Elena Ioachim: „Interpreta are tinerețea cerută de rol, are formele sculpturale aferente, dar n-are combustia necesară. Se-ntâmplă, chiar și unui regizor cu mare fler în alcătuirea distribuției, fler reconfirmat (cu excepția de mai sus). Și de această dată Ștefan Ciobotărașu face aici unul din cele mai frumoase

roluri ale unei cariere strălucite. El e un avar sentimental și gângav, un amorez împleticit, un Tristan puhav gesticulând stângaci cu mâinile ca două lopeți. Simona Bondoc interpretează și ea cel mai generos personaj al filmografiei sale. Tolănită între perne, făcându-și vânt cu evantaiul, sticlindu-și cerceii lungi și bustul de alabastru, actrița mocnește o patimă înveninată și exală un parfum greu. Bovarismul oriental! Geo Barton dă înfrângerii sale o alură nobilă. Asortat la mustăcioară și la epoleți, surâsul fercheș al lui Ion Dichiseanu se află aici cum nu se poate mai la locul lui. La fel de bine plasată aiureala lui Mihai Fotino în rolul unui Figaro americanizat pentru că, așa cum zice un figurant, «America țară giugiuc estem»". Din echipa de filmare făceau parte operatorul Ion Cosma (a cărui cameră de luat vederi se mișcă leneș de-a lungul cheiului pustiu, materializând în imagini starea de letargie și de plictis a locurilor unde — până la proba contrarie — „nu se întâmplă nimic"), compozitorul Radu Șerban, scenograful Giulio Tincu. Printre interpreți mai erau Niki Atanasiu, Fory Etterle, Nicolae Praida, Nucu Păunescu, Emanoil Petruț. De necrezut, dar adevărat: pentru regizorul care avea să-și sărbătorească, în august 1999, 97 de ani de viață și care avea să atingă anul 2000, *Porto Franco,* filmul din 1961 a fost penultimul său lungmetraj: a urmat o altă ecranizare, comedia *Titanic Vals,* în 1964, și apoi un lung, foarte lung șir de ani fără filme...

Tentația literaturii s-a exercitat și în filmografia lui Mircea Drăgan. În mai 1961, regizorul prezenta în premieră *Setea,* ecranizarea romanului cu titlu omonim de Titus Popovici, un film cu valențe realiste a cărui acțiune se petrece în „primăvara fierbinte" a anului 1945. Ideologia filmului continuă să fie discutabilă (ba chiar reprobabilă uneori), dar evenimentele evocate vorbesc de la sine despre spiritul unui timp. Întors de pe front, țăranul nevoiaș Mitru Moț (Ilarion Ciobanu) nu mai vrea să fie sluga țăranului înstărit Gavrilă Ursu (George Calboreanu), ba mai mult, se îndrăgostește de fiica acestuia, Iuliana (Flavia Buref). După ce asistă, într-o zi de târg, la o demonstrație soldată cu destituirea pretorului fascist și după ce află că țăranii vor să împartă pământurile baronului Papp de Zerind (Jules Cazaban), Mitru Moț se întoarce în satul său, unde, ajutat de prietenul său Petre (Sandu Sticlaru), se autoinstalează primar, îl cunoaște pe „delegatul de la centru" Ardeleanu (Colea Răutu) și, împreună, parcurg și determină întâmplările timpului, „colorate" cu tensiunile luptei de clasă și cu aventurile reformei agrare. Despre natura personajului central — primul mare rol al lui Ilarion Ciobanu, un rol devenit emblematic — vorbesc câteva replici ale sale, în special aceea dinspre final („Știți, eu deocamdată mi-s membru de partid numai cu sufletul..."); hazliu este și „stilul" prietenului său Petre, care se desparte de trecut râzând: „Ádio, mă, ádio!" (spune el la izgonirea jandarmului Gociman). Operatorii Alexandru Roșianu și Aurel Samson, compozitorul Theodor Grigoriu, scenograful Liviu Popa sunt câțiva dintre artizanii unui film, deopotrivă, realist și romantic, în care mai joacă Alexandru Virgil Platon, Toma Dimitriu, Eliza Petrăchescu, Constantin Țăpârdea. În filmografia regizorului Mircea Drăgan au alternat, în continuare, pentru o vreme, ecranizările cu filmele de inspirație istorică, aceste două direcții tematice și de gen confundându-se uneori, cum s-a petrecut lucrurile cu *Neamul Șoimăreștilor,* ecranizarea romanului cu titlu omonim de Mihail Sadoveanu (scenarizat de Alexandru Struțeanu și Constantin Mitru, filmat de George Cornea, din echipa de realizatori mai făcând parte scenograful Constantin Simionescu și compozitorul Theodor Grigoriu), un film în două serii prezentat pe ecrane în aprilie 1965. O distribuție numeroasă și prestigioasă a susținut demersul istorico-literar al realizatorilor, printre interpreți numărându-se George

Calboreanu — la ora „apusului de soare" —, Ștefan Ciobotărașu, Colea Răutu (Temir Bei), Dina Cocea, Mihai Vasile Boghiță (Tudor Șoimaru), Ana-Maria Nicolau, Ion Besoiu, Amza Pellea, Ioana Drăgan, Dem Rădulescu, Ernest Maftei, Constantin Rauțchi, George Mărutză, Toma Dimitriu, Fory Etterle. Critica s-a dovedit reticentă față de filmul lui Mircea Drăgan, considerându-l pe regizor „ispitit de filmul de aventură în costumație exotică", rămas la aspectele decorative ale romanului de inspirație, departe de „fiorul prozei sadoveniene". Regizorul va aborda în continuare romane istorice, sadoveniene, extrăgându-și, în deceniul următor, „materie primă" literară pentru alte două filme inspirate din vremea domniei lui Ștefan cel Mare: *Frații Jderi* și *Vaslui 1475*.

Printre autorii de ecranizări din primii ani ai deceniului al șaptelea s-a numărat și Mihai Iacob care, pornind — ca și Mircea Drăgan, colegul său de debut — de la un roman de Titus Popovici, realiza, în octombrie 1964, *Străinul,* un film tineresc, în care debutau, la ora absolvirii Institutului de actorie, Ștefan Iordache și Șerban Cantacuzino, alături de Irina Petrescu — care, deși avea câteva roluri cinematografice la activ, abia împlinise 22 de ani —, tinerii interpreți desenând trei personaje adolescentine dintr-un oraș transilvan, la ora prefacerilor social-politice din vara și toamna anului 1944. Mai apăreau în distribuție câțiva dintre cei mai activi actori din filmele timpului, Ștefan Ciobotărașu, George Calboreanu, Fory Etterle, George Mărutză. Printre colaboratorii regizorului, la *Străinul,* au fost operatorii Octavian Basti și Viorel Todan, compozitorul Mircea Istrate, scenografii Marcel Bogos și Guță Știrbu. Practic, Mihai Iacob nu era la prima ecranizare, în filmografia sa figurează, în octombrie 1962, și comedia *Celebrul 702,* inspirată din piesa omonimă a dramaturgului Alexandru Mirodan, în care rolul titular era interpretat de Radu Beligan (în distribuție cu Ion Fintești eanu, Sanda Toma, Jules Cazaban, Mircea Șeptilici, Nicolae Gărdescu, Ștefan Ciobotărașu, Angela Chiuaru). Tot după o piesă de Alexandru Mirodan era realizat și filmul lui Gheorghe Vitanidis *Șeful sectorului suflete* (septembrie 1967), tot cu Radu Beligan în rolul titular, alături de Irina Petrescu și Toma Caragiu; scenariul acestei comedii lirice era semnat de Marica Beligan, printre colaboratorii regizorului numărându-se operatorul Nicolae Girardi și compozitorul H. Mălineanu.

Referindu-se la tentativele cinematografului de a conserva „viziunea" operelor ecranizate, Dumitru Carabăț făcea următoarea distincție: „Lăsând la o parte producțiile care, echivalând lucrări literare lipsite de calități artistice, nu fac decât să multiplice pe peliculă defectele acestora, amintim de rolul important jucat în dezvoltarea cinematografiei noastre de acele filme care, valorificând viziunile cuprinse în operele ecranizate, descoperă un mod cinematografic de a vedea lumea prin relevarea criteriilor particulare de omogenitate axiologică a operei filmice (*O noapte furtunoasă, La Moara cu noroc, Răscoala, Reconstituirea, Felix și Otilia, Nunta de piatră*)". Rămânând în perimetrul deceniului al șaptelea, filmul regizorului Mircea Mureșan *Răscoala* este nominalizat, iată, printre peliculele cu „rol important" în dezvoltarea filmului românesc. Filmul era distins la Cannes cu premiul „Opera Prima", la scurtă vreme după premiera bucureșteană (martie 1966). Romanul lui Liviu Rebreanu, scenarizat de Petre Sălcudeanu, își păstrează și pe ecran caracterul de frescă a lumii rurale românești din primul deceniu al veacului XX, extrăgând, dintr-o amplă materie narativă, câteva filoane epice și câteva personaje, aduse în prim-planul tramei cinematografice: Petre Petre — țăranul cu nume simbolic, emblemă a unei întregi clase sociale (în *Setea*, Amza Pellea era Adam Adam!), boierul Miron Iuga, arendașul Platamonu, frumoasa Nadina. De la roman, filmul lui Mircea Mureșan preia și tonul sobru

al povestirii, intersectat doar câteodată de secvențe lirice sau de momente meditative. Filmul este gândit în crescendo, enumerând etape distincte ale răscoalei țărănești din 1907, de la pregătirea ei, la desfășurare și înfrângere (țăranii răsculați și soldații înarmați sunt față în față la ceasul fatidic al deznodământului). În analiza sa din „Arta narațiunii în filmul românesc", criticul Ioan Lazăr făcea următoarele constatări: „Obsesia fundamentală a eroilor cărții — pământul — își găsește în opera filmică variate ipostaze: la nivelul obiectual, narativ, stilistic. Pământul își revendică, în primul rând, funcția semantică de corolar: despre pământ discută toate personajele de la boieri la văduve și nebuni; aparatul descoperă pe *câmp* silueta nocturnă cadaverică a boierului Iuga; Petre strânge țărâna în pumn cu o mișcare tandră, neverosimilă; venind la București, țăranii din Amara îi aduc Nadinei o traistă de pământ, s-o înduioșeze. Grigore Iuga rezumă situația, preluând funcția de narator pentru care fluxul evenimențial are totuși sensul tragic, în vreme ce bătrânul boier Miron Iuga nu vrea să evite momentul dramatic culminant — departe de a fi însă prin aceasta un personaj de tragedie, în accepția aristotelică a cuvântului". Aș adăuga, la aceste trimiteri, secvența finală a filmului, cu Nadina, fugărită, alergând goală pe câmpul proaspăt arat și pierzându-se în zare. Printre interpreții din *Răscoala,* Ilarion Ciobanu (identificându-se cu Petre Petre, așa cum s-a identificat cu Mitru Moț, și totuși... altfel), Nicolae Secăreanu (un Miron Iuga original, cu glas de bas profund), Adriana Bogdan (frumoasă, ca o floare în noroi), Matei Alexandru, Ernest Maftei, Ion Besoiu, Constantin Codrescu, Val Săndulescu, Sandu Sticlaru, Emil Botta, Colea Răutu, Gheorghe Trestian, Ștefan Mihăilescu-Brăila. Prin calități, deopotrivă, ideatice și plastice (autorul imaginii fiind Nicu Stan, un operator lansat în scurtmetraje de Ion Barna și Manole Marcus, în lungmetraje de Francisc Munteanu și Horea Popescu), *Răscoala* a evidențiat câteva secvențe antologice, printre care două metaforice, *dezghețul* și *hora,* la reușita cărora au contribuit în mare măsură compozitorul Tiberiu Olah, scenograful Marcel Bogos și autoarea costumelor, Nelly Merola. Critica a menționat, printre calitățile filmului, modul în care astfel de secvențe metaforice translează pe ecran structura intim-poematică a romanului; pe de altă parte, unele atitudini teatrale în jocul actorilor, tentația spre ilustrativism și spre „spectaculos în sine" n-au trecut neobservate. Peste câțiva ani, Mircea Mureșan prezenta în premieră o nouă ecranizare importantă, *Baltagul,* o transpunere a romanului cu același titlu de Mihail Sadoveanu (premiera: octombrie 1969), un film care încerca să fie, după cum au subliniat mai mulți comentatori, atât expresie fidelă a cărții cât și viziune personală a regizorului; o incertitudine explicabilă până la un punct, dat fiind prestigiul operei literare, pe de o parte, și orgoliul creatorului, pe de alta. „Film cu multe calități — considera Ștefan Oprea, în „Diorame cinematografice" —, ținând mai ales de profesionalitate, de acuratețea și semnificația imaginii și, în parte, de interpretare, *Baltagul* are însă unele carențe de fond, de dramaturgie cinematografică și de înțelegere a structurii filozofice a romanului, mai exact a subtilităților lui filozofice și tipologice". Altfel spus, cum s-a subliniat în alte cronici de la premieră, chiar dacă filmul are rezonanțe de mit și legendă (cum ar fi și secvența de fantasme a eroinei care „îl visase pe Nechifor călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfințit o revărsare de ape", un leit-motiv al filmului), îi lipsește o aprofundată viziune mitologică: *Baltagul* cinematografic lasă doar uneori să se întrevadă că opera de inspirație descinde din „Miorița". Eroina, în interpretarea actriței italiene Margareta Lozano (cu vocea Eugeniei Bosânceanu), este un personaj menit să stăruie în memorie, are în anumite momente prestanță de eroină antică. În privirile eroinei

se poate citi o profundă liniște interioară, a încrederii în adevăr, care tronează dincolo de neliniștile ei tragice. „Liniștea" aceasta se traduce, însă, câteodată, printr-o participare detașată la acțiune, fapt mai puțin pozitiv, din moment ce povestea *Baltagului* este povestea Vitoriei Lipan. Mai joacă în film un mare actor italian, Folco Lulli (Bogza), Livia Baba (cu observația că „laicizarea" Sfintei Ana rămâne discutabilă), Nunuța Hodoș, Constantin Anatol, Sandu Sticlaru, Gheorghe Misai, Sidonia Manolache. Operatorul Nicu Stan a valorificat pe ecran frumusețea plaiurilor moldovene dinspre Țara Dornelor, în timp ce muzica, ilustrativă, aparține unui compozitor francez, Maurice Le Roux.

Ca o concluzie — parțială — referitoare la relațiile filmului cu literatura, relații consolidate în deceniile următoare: fenomenul ecranizărilor a căpătat amploare în deceniul al șaptelea, „acaparând" aproape o treime din producția filmelor de ficțiune. Este o realitate care vorbește de la sine.

ȘTAFETA COMEDIEI CINEMATOGRAFICE

Un rezigor tânăr — de 25–26 de ani — prelua, în 1958, ștafeta comediei cinematografice. Era Geo Saizescu (cu antecedente comice și-n filmele „de școală"), care realiza o performanță rezonantă — rămasă *unică* în istoria cinematografiei naționale —, aceea de a-l convinge pe „meșterul cuvintelor potrivite", Tudor Arghezi, să se lase ecranizat. Regizorul își va savura, peste ani, isprava tinerească: „Nu-mi ascund mândria că, prin *Doi vecini,* debutul meu, trăit cu atâtea emoții și spaime, a pătruns și a rămas în film figura lui Tudor Arghezi". A realiza, în acei ani, o asemenea performanță nu era un lucru tocmai ușor. Într-un articol din revista „Cinema" — scris cu prilejul centenarului Arghezi —, evocând „întâlnirile cu Poetul", Geo Saizescu rememora împrejurările care au dus la realizarea acestui film: „Începându-mi studenția cinematografică prin... 53, discutam despre Arghezi pe la colțuri și-l citeam pe furiș: un coleg mai mare, cu oarecari funcții pe atunci, astăzi (în 1980, *n.n.*) regizor de notorietate, înfricoșa cu fel de fel de pedepse posibile pe cei care ar îndrăzni să se apropie cumva de «Cuvintele...» lui Arghezi ca lectură sau, mai grav, să le propună în vreun spectacol! Sunt sigur că nici el nu credea ce zicea, dar așa erau vremurile. Fostul călugăr era anatemizat și din poezia românească!... Iar noi continuam să ne-mbulzim cu întrebările la fiică-sa, colega noastră Mitzura, spre a afla vești despre starea Poetului, iar ea era destul de econoamă în a relata despre necazurile pământești și suferințele celui care — ca să trăiască — la Mărțișor vindea cireșe la trecători! În ultimul an de studii, surprins de febra pregătirii examenului de absolvire și dorind cu tot dinadinsul să mă produc în ale comediei, dar cu totul altceva decât Caragiale (deja încercat de nenumărate ori pe ecran), m-am aplecat cu atenție asupra unui selectiv volum arghezian, nu demult apărut pe piață, *Pagini din trecut:* prima tipăritură masivă din scrierile poetului, apărută după ani de aproape totală absență editorială. Am descoperit ceea ce căutam, o schiță plină de savoare, *Doi vecini,* scrisă prin deceniul al treilea de către Maestrul incontestabil al pamfletului românesc". Din două motive am reprodus aceste amintiri. În primul rând, pentru că ele definesc condiția poetului Tudor Arghezi în obsedantul deceniu. Apoi, pentru că regizorul își enunță cu limpezime intențiile

creatoare, înscrierea — „cu tot dinadisul" — în perimetrul comic și dorința de a ataca teritorii noi, mai puțin „bătute". Practic, Geo Saizescu prelua ștafeta comediei cinematografice de la înaintași — de la artizanii hazului interbelic, Tănase sau Stroe și Vasilache, de la cel mai reputat regizor caragialian, Jean Georgescu — cu intenția de a-și inaugura un drum *al lui* (ceea ce avea să și facă, într-o filmografie dedicată exclusiv comediei). În *Doi vecini* — colaborând cu Arghezi prin intermediul schiței omonime —, regizorul și-a propus un „insectar" de mentalități și moravuri specifice perioadei în care este plasată acțiunea, anul 1928, cu tradiționalele conflicte ale epocii, printre care și antagonismul — pe atunci — incurabil dintre civili și militari, două categorii umane — pe atunci — incompatibile (cum au încercat s-o spună și alți scriitori ai timpului, de la Anton Bacalbașa la Gheorghe Brăescu). Rivalitatea vecinilor, dictată de „deosebiri profesionale" — scenariul debutează cu următoarea frază: „Între familia domnului avocat M. Theodorescu-Fălciu și a domnului locotenent I.G. Petrescu exista un vechi conflict care începuse chiar în ziua mutării lor în aceeași curte. Motivul: deosebirea profesională" —, este alimentată și de rivalitatea celor două vecine din *high-life*-ul periferiei bucureștene, care-și împing permanent soții la măcel. Preluând din schiță doar câteva din elementele „războiului rece" în care sunt angrenați vecinii, filmul este structurat în crescendo, către punctul culminant, nu lipsit de surprize, al confruntării dintre cei doi vecini, astfel anunțat încât să provoace scântei. Pregătită ca o luptă pe viață și pe moarte, înfruntarea celor doi rivali — ale cărei rezultate sunt așteptate cu sufletul la gură în „anticamera" turnirului — devine un savuros „pupat Piața Endependenței", cei doi vecini „eșuând" într-un dialog amiabil, politicos și prietenesc, mai ales după ce află că sunt... consăteni. Neastâmpărul tânărului regizor merge mai departe însă, tradiționalul *happy-end* nu este decât un final provizoriu, împăcarea este de scurtă durată, scânteia conflictului izbucnește din nou, din te miri ce, familiile se retrag în „tranșeele" apartamentelor lor, pregătite de alte lupte, cu „cățel și purcel" (pisoi) cu tot, doar slugile rămân pe stradă, pe post de „cor antic", dar și cu misiunea de a aduce o Salvare pentru cucoanele cuprinse de amoc. Filmul revine de unde a plecat: la mahalaua anului '28, un fundal cenușiu-pitoresc, pare să spună regizorul, perfect pentru conflictul, mahalagesc la rându-i, dintre cele două familii. Ideea cinematografică seducător hazlie a filmului este aceea a „cuplurilor simetrice", răfuiala vecinilor fiind reflectată pe cinci „paliere", distincte și complementare: avocatul și locotenentul (alias Grigore Vasiliu-Birlic și Ion Lucian), doamna avocat-doamna locotenent (Carmen Stănescu — Nineta Gusti), slugile Marița și Dumitru (Mitzura Arghezi și Aurel Cioranu), Marinică și Bebe (copiii celor două familii), pisoiul și cățelul... Conflictul are repercusiuni la toate aceste „nivele", intriga comică dobândind substanță iar regizorul anunțând temperament de comedian.

În deceniul următor, Geo Saizescu avea să realizeze patru comedii de lung metraj. Prima dintre ele a fost *Un surâs în plină vară* (film prezentat în premieră la 16 martie 1964 la cinematograful „Republica"), o peliculă în care regizorul se întâlnea cu D.R. Popescu, pentru o colaborare statornică și bine-cuvântată și care impunea talentul exploziv al lui Sebastian Papaiani (intrat în cinema, nu cu mult timp în urmă, prin *Partea ta de vină* de Mircea Mureșan). Revăzut peste ani, *Un surâs în plină vară* își păstrează, ba chiar își potențează, valențele unei comedii lirice, tandre, cu largă deschidere spre spectatori. Personajul central, Făniță, se întoarce în satul natal hotărât să-și urmeze un drum „al lui", altul decât al celor din jur. S-a întors cu o brumă de bani din „lumea mare", un capital pe care vrea să-l valorifice altfel decât ceilalți, să-l investească — era un... protocronic! —

în comerț. Propunându-și să trăiască din negoț și nesocotind „binefacerile" traiului în colectiv, Făniță trece printr-o serie de întâmplări mai mult sau mai puțin comice (nu tocmai plăcute câteodată), dar spiritul său întreprinzător rămâne elementul catalizator al intrigii (dincolo de naivitatea unor negustorii ale sale și de reacțiile „tipice" ale colectivității). Farmecul povestirii este consolidat și de „romanul de iubire" al eroului, tratat cu discreție în film, prin situații și rezolvări atașante. Desigur, însă, dincolo de tot ceea ce e nostim, hazliu, surâzător sau liric în personajul lui Făniță (și, generalizând, în filmul tandemului Geo Saizescu—D.R. Popescu) se află și un „sâmbure tragic". Radu Cosașu, într-un articol din „Cinema" (decembrie 1973), surprindea plastic universul subteran al unui personaj ca Făniță: „E în acest surâs una din cele mai apăsate peceți ale scrisului lui D.R. (...) Făniță, în pofida asigurărilor comice ale regizorului — posedă o dramă mare, reală, aceea a crizei individualismului, cu care, în *F*, D.R.-ul nu s-a jucat, dar pe care nici aici «jocul» n-o poate șterge. Făniță e un extravagant în lumea satului său (tratată foarte, foarte idilic...), un extravagant mânios, sub nostimadele sale, așa cum creatorul său a descoperit, cândva, «mări sub nisipuri». Există — pentru un ochi atent care lasă la o parte pitorescul, măgărușii și cămășuțele prea albe ale fetelor semănătoriste din sat — există în acest surâs un gest de nesupunere tonică, de refuz al pustiului și al plictisului, o gestică a exacerbării individuale care nu poate fi suspectată de reacționarism (...); firește, „malentendu"-ul lui Făniță nu capătă nici un caracter tragic (în care film românesc drama țăranului individual a devenit tragedie, fie și optimistă?) — dar el mărturisește acea vigoare dureroasă, acea mândrie răsucită în bizarerii și sarcasme puerile care te silesc să uiți jocul și să vezi nenorocul. Făniță acesta (...) e cea mai elocventă dovadă a mării care stă ascunsă, gata să vuiască, sub comicul filmelor lui D.R. Popescu." Pe cât de „normale" sunt atacurile din epocă îndreptate împotriva filmului, pe atât de stranii (sau a-normale) sunt reacțiile unor comentatori contemporani. La premieră, mai multe cronici au suspectat filmul de „propagandă capitalistă". Nu insist asupra atacurilor din epocă (Savel Stiopul, Mircea Mureșan etc.), mai ales pentru că, în timp, autorii și-au revizuit ei înșiși opiniile. Aș reține, însă, un răspuns al unui pamfletar pur-sânge, scriitorul Eugen Barbu, din revista „Cinema" (septembrie 1964), care comentează astfel „incidentul" din epocă: „Se joacă săptămâni la rând cu casa închisă (...) *Un surâs în plină vară*, filmul lui Geo Saizescu și D.R. Popescu și ce citim sub pana lui Savel Stiopul? Că eroul e *alienat mintal*, că are *impulsuri dezordonate*, că *indignează spectatorul*. Adică noi toți, miile de oameni care ne-am amuzat de hazul sănătos al textului, de invenția regizorului și de interpretarea lui Papaiani suntem niște arierați care nu înțelegem nimic din aceste *situații neverosimile*. La corul criticilor, detractorilor filmului lui Saizescu, se adaugă glasul lui Mircea Mureșan care vede în convenția vânzării gogoșilor de către Făniță delictul de a face comerț particular! Dar după asemenea judecăți de valoare, sirenele lui Ulisse ar fi niște biete scrumbii și morile de vânt ale lui Don Quijote, cu adevărat niște instituții de măcinat pleavă! Pe acest regizor care între altele nu-l știm să fi semnat vreo capodoperă îl supără totul: surâsul fetei, romburile coloanei lui Brâncuși puse pe spătarele scaunelor, costumele pășuniste, zice și dânsul toate cele. Parcă prea miroase a invidie profesională și un juriu de onoare ar trebui să mai mustre din când în când asemenea țâfne fals-estetice!" Cum spuneam, timpul a acționat „pozitiv": în cazul de față, regizorul „fără capodopere" îi va răspunde scriitorului printr-un... premiu la Cannes, în 1966, și n-a mai fost nevoie de nici un juriu de onoare, pentru că regizorii s-au împăcat între ei, și-au nuanțat și cizelat opiniile, ba

s-au împăcat chiar cu scriitorii. Dar incidentul din epocă rămâne, și dacă ne amintim de el, acum, este și pentru a măsura „greutatea specifică" a unor aberații, de ieri... și de azi. Același film care, la vremea premierei, era gata-gata să fie pus la index pentru că, în plină efervescență a „socialismului multilateral dezvoltat", elogia „mica proprietate" și își alegea drept erou un exponent al „metodelor caplitaliste" (am trăit epoca, am citit „demascările" respective, știu cât s-au chinuit D.R. Popescu și Geo Saizescu să demonteze „argumentele" balcanice ale răuvoitorilor!), ei bine, același film a fost tratat cu aceleași metode — într-un comentariu din „România literară" —, după treizeci de ani de la premieră, și respins ca o expresie a epocii totalitare. Filmul, însă, în ciuda detractorilor, și-a păstrat „surâsul" tonic, la ronda bunei dispoziții contribuind, printre alții, Sebastian Papaiani, Florina Luican, Silvia Fulda, Dem Rădulescu, Matei Alexandru, George Constantin, Nineta Gusti, Draga Olteanu, Dumitru Furdui, Puiu Călinescu, Rodica Mandache, Melania Cârje. De altfel, după ce filmul își începuse cariera prodigioasă pe ecrane (trecuse vremea detractorilor de ieri!), cronicile — și îndeosebi acelea semnate de Lucian Raicu în „Cinema", Dinu Săraru în „Gazeta literară" sau Gheorghe Tomozei în „Scânteia" — au subliniat meritele acestei comedii tonice cu caracter meditativ care descoperea un scenarist cu vocație (pe D.R. Popescu), consacra un actor de farmec (pe Sebastian Papaiani) și recomanda un regizor cu sigure aptitudini comice. Cronicarii de ieri răspundeau, practic, indirect, și nedumeririlor celor care au receptat trunchiat și răuvoitor filmul, peste trei decenii, la televizor (cum a fost confratele Cristian Teodorescu în comentariul amintit).

Pornit pe drumul comediei cinematografice, regizorul Geo Saizescu a avut și câțiva pași ezitanți: *Dragoste la zero grade* — în care apăreau Iurie Darie, Dem Rădulescu, Coca Andronescu, Florentina Mosora, Dumitru Rucăreanu — a fost un intermezzo muzical mai puțin inspirat, *La porțile pământului,* filmul următor — cu Marga Barbu, Ilinca Tomoroveanu, Gheorghe Popovici-Poenaru (ca „nume noi" în filmele lui Geo Saizescu), alături de George Constantin. Dem Rădulescu, Florina Luican, Mitzura Arghezi a oscilat între comedie și dramă. Abia cu *Balul de sâmbătă seara* (1967), regizorul și-a regăsit tonusul, iar colaborarea sa cu scriitorul D.R. Popescu a reintrat pe teritorii prielnice. Filmul propune două episoade de iubire din viața unui tânăr șofer de camion cu nume „predestinat", Papă (numele ciudat al personajului poate veni foarte bine de la Papă-Lapte, dar poate fi, la fel de bine, un soi de diminutiv de la Papaiani, rolul fiind scris *evident* pentru înzestratul actor): o iubire blondă, ivită spectaculos sub înfățișarea unei fete cu luminozități transparente, aflată pe o șosea, și o iubire brună, iscată la fel de spectaculos, din unda unui râu, precum Venus din spuma mării. Pentru tânărul cam timid și cam singuratic — care face, în filmografia regizorului, translația dintre Făniță și Păcală —, mult visata dragoste, dragostea ideală, apare împărțită în două. Morala nu-i greu de prevăzut, aparține folclorului universal, e aceea cu fuga după „doi iepuri" (deși românii mai au și vorba cu „între două... nu te plouă"). *Balul de sâmbătă seara* ar putea fi definit ca o comedie lirico-ironică. Fără a se repeta, regizorul Geo Saizescu, preluând ștafeta comediei cinematografice, i-a cercetat, pe rând, fațetele. Demersul lirico-ironic i-a fost, se simte, aproape de suflet, tocmai de aceea filmul — în care, alături de Sebastian Papaiani, în „triada" amintită, apăreau (concurându-se în frumusețe) Ana Széles și Mariella Petrescu — își păstrează peste ani prospețimea, umorul, buna dispoziție, iar în epocă a fost bine primit, atât de către spectatori cât și de critică, ba mai mult, a avut și o carieră internațională, a fost prezent în secțiunea „Jeunes Rencontres" de la Cannes, a rulat în Franța și Spania, în Tunisia, în

Canada și Australia. Dintre ecouri, reținopinia Christianei Salducci din „Espoir", după prezentarea filmului în Franța: „Regizorul român Geo Saizescu povestește că s-a născut într-o regiune care este pandantul regiunii marseilleze în România. El datorează, desigur, acestei origini meridionale, aerul său plăcut și gustul pentru comedie (...). Sunt două moduri de a privi lumea. Geo Saizescu privește lumea cu tandrețe și umor latent. Aceasta explică și faptul că presa a văzut în el un «mic Tati». Este o formulare care îl amuză pe regizor și de care — ne-a mărturisit — este foarte mândru, căci are o stimă deosebită pentru părintele spiritual al Domnului Hulot. Numai că, de câțiva ani, «micul Tati» a devenit mare". Aceeași autoare caracteriza astfel filmul după „săptămâna filmului românesc" desfășurată în Franța (era primăvara anului 1969): „O fantezie lirică, plină de prospețime și delicatețe a marcat a doua seară a săptămânii cinematografului românesc în Franța (...). De notat, totodată, magistrala interpretare a lui Sebastian Papaiani, unul dintre cei mai buni actori români contemporani". Marcel Martin, după prezența unor filme românești la Cannes, scria în „Lettres Françaises" (8–14 ianuarie 1969): „Din România, *Diminețile unui băiat cuminte* de Andrei Blaier și *Balul de sâmbătă seara* de Geo Saizescu mărturisesc, primul pe un ton grav, al doilea în registrul comediei, că tânărul cinema din București merită să rețină atenția noastră".

Au existat, în perioada la care ne referim, și alte tentative cinematografice pe teritoriile comediei. Încă din anul 1954, Gheorghe Turcu propunea un scurtmetraj — cel puțin în intenție — vesel, *Cu Marincea e ceva,* în rolul titular fiind Marcel Anghelescu. Peste trei ani, regizorul își va relua interpretul, într-o comedie „uitată", dar nu lipsită de „vână" și de nerv satiric: *O mică întâmplare* (după o nuvelă de Sütö András). Un țăran, meșter la toate, și simpatic pe deasupra, își confecționa, dintr-o rablă cumpărată pe două rate, o ingenioasă mașină de tăiat lemne. Până aici nimic deosebit. „Drama" acestei comedii cu patimă izbucnește din momentul în care personajul este trecut cu acte în regulă în rândul proprietarilor de mașini și ca atare riscă să pățească multe rele, printre care și... excluderea din cooperativa agricolă. Este mai mult (și altceva) decât o „mică întâmplare" cu o mașină de tăiat lemne, este o întâmplare despre un timp anume, o întâmplare cu haz, dar și cu necaz, în care protagonistul, Marcel Anghelescu, cu căciula lui roasă și cu cojocul lustruit, împreună cu Ștefan Ciobotărașu și Rodica Daminescu au scos o clipă filmul rural din perimetrul operetei, conferindu-i o scânteie de viață. Gheorghe Turcu va reveni pe platouri cu comedia *Castelanii* (ieșită pe ecrane în septembrie 1967), realizată tot după un scenariu de Sütö András (care și-a adaptat pentru ecran piesa „Nuntă la castel"). Jucau în film Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Colea Răutu, Margit Köszegi, Tudorel Popa, Ilica Tomoroveanu, Traian Stănescu, Ștefan Tapalagă, Vasilica Tastaman, Lazăr Vrabie, Dumitru Chesa. Trec mai repede, din motive lesne de înțeles, peste comedii precum scurtmetrajul *Gelozia, bat-o vina* de Elena Negreanu (1954). În același an, regizorul Andrei Călărașu (cu o oarecare pondere în filmul de divertisment din anii '50) inițiază un „serial" cu un comic de succes al timpului, Mircea Crișan. Din programatul ciclu n-au rămas decât două episoade: *Și Ilie face sport,* primul, *Ilie în luna de miere* al doilea (printre partenerii eroului titular fiind Dem. Savu, Vasile Tomazian, Puiu Călinescu, Aurelia Sorescu, Constantin Ramadan și — respectiv — Liliana Tomescu, Nicolae Gărdescu, Nicolae Brancomir, Maria Wasuvrina); a rămas și regretul că un interpret de talia lui Mircea Crișan nu și-a găsit, pe ecran, partituri „pe măsură". Andrei Călărașu avea să revină în 1958 cu comedia muzicală *Allo?... Ați greșit numărul!* (care a lansat câteva șlagăre și în care s-au

amuzat, amuzându-ne, Rodica Tapalagă, Ștefan Tapalagă, Iurie Darie, Sandu Rădulescu, Stela Popescu, Marioara Davidoglu, Ion Lucian) și, în 1962, cu alte două lungmetraje, filmul-cuplet *Doi băieți ca pâinea caldă* (cu cei mai în vogă, pe atunci, comedieni ai Clujului, Zighi Munte și Aurel Giurumia) și divertismentul estival *Vacanță la mare* (care a „dansat o vară" doar prin actori: Iurie Darie, Alexandru Repan, Melania Cârje, Ileana Sandu, Ana Széles, mulți tineri, dar și Ion Fintești eanu, Costache Antoniu, Jules Cazaban, Willy Ronea, George Demetru). A cochetat cu comedia și Haralambie Boroș. Piesa lui Mihail Sebastian „Ultima oră" a devenit, în 1956, filmul *Afacerea Protar* (scenariul aparținând Soranei Coroamă), o peliculă care a rezistat prin timp — ca multe altele din acei ani — îndeosebi datorită actorilor: pe lângă Radu Beligan și Ioana Zlotescu (în rolurile profesorului Alexandru Andronic și al Magdei Minu), jucau Ion Fintești eanu, Ion Iancovescu, Constantin Ramadan, Ion Talianu, Ion Lucian și Jenică Constantinescu. Ca regizor de comedie, Haralambie Boroș era mai convingător în scurtmetrajul *Politică și... delicatese* (un scenariu de Mircea Ștefănescu după I.L. Caragiale), o „farsă electorală" care nu și-a pierdut actualitatea, interpretată cu vervă și antren de Rodica Tapalagă, Dem Rădulescu, Marius Pepino, Toma Caragiu, Nae Roman, Mihai Fotino. Filmul care ar fi putut însemna chiar un eveniment artistic în epocă (dar nu s-a întâmplat așa) a fost, în 1968, *Corigența domnului profesor*. Povestea acestei „comedii cu cântec" este lungă, de peste un deceniu. În 1958 apărea în revista „Film" un scenariu — fără teama de cuvinte mari o spun — evenimențial, intitulat „Bivolițele" și aparținând unui scriitor de calibru, Ion D. Sîrbu (a cărui adevărată dimensiune avea să fie descoperită postum și încă necesită revizuiri). Dacă filmul — care i-a fost încredințat lui Haralambie Boroș — ar fi urmat linia scenariului și ar fi ieșit pe ecrane atunci, cinematograful românesc, după *Directorul nostru* de Jean Georgescu, înregistra, neîndoios, încă un succes marcant al comediei satirice. Principal argument rămâne scenariul (comparat — fără riscuri — cu „Rinocerii" lui Eugen Ionescu și cu „Procesul" kafkian). Citim scenariul inițial (și socotim mai mult decât oportun un *remake*!): acțiunea se petrece într-un „oraș vechi, foarte vechi chiar, dintr-o țară să-i zicem nouă" (!), o țară „cu tineri și bătrâni, fericiți și nefericiți, deștepți și fanatici"(!), aceștia din urmă convinși că „toată știința noastră stă în dosare" și visând o societate românească ideală, „societatea în care fiecare român să dea tot, absolut tot, statului, iar statul tot, absolut tot, cetățeanului". Într-un asemenea oraș, dintr-o asemenea țară, un profesor de istorie, Andrei Mureșanu, care locuiește pe strada Vasile Alecsandri la numărul 32, este confundat cu plutonierul pensionar Vasile Alexandru, domiciliat pe strada Andrei Mureșanu la numărul 32 și... obligat să plătească impozit pentru două bivolițe pe care nu le are. De aici, drama: la început, profesorul refuză, protestează, până la urmă se resemnează, dar... este părăsit de nevastă, dat afară din școală, internat la ospiciu etc. etc., pentru ca, după eliberare, să se retragă la țară, unde-l așteaptă în gară... două bivolițe simpatice, înjugate la un car: „Trenul a plecat, Lampa roșie a ultimului vagon, ca-n clasicele finaluri cinematografice — scrie Ion D. Sîrbu — dispare în perspectivă. Cu ochii lor umezi mari, înfiorători, bivolițele de la rampă urmăresc filozofic vagoanele ce se pierd. Apoi biciul pocnește, ele se urnesc și pleacă. Sfârșit." Nu s-a întâmplat ca filmul să iasă atunci pe ecrane: a ieșit în ianuarie 1968, după ce pelicula a fost interzisă vreme de zece ani, după ce scriitorul a fost întemnițat, după ce din scenariul inițial n-a mai rămas aproape nimic: la premiera filmului *Corigența domnului profesor* povestea originară era, pur și simplu, de nerecunoscut. În vremea aceea se dădea definiția stâlpului de telegraf: stâlpul

de telegraf este un brad trecut prin cenzură. O frază din „decupajul" filmului ne-a facilitat, ani la rând, supraviețuirea: „pe mal Maria mulge vaca, în apă se vede invers". Criticii — printre care m-am numărat — au fost foarte aspri la premieră, aducând în discuție vulgaritățile, simplismul, primitivismul gândirii cinematografice (și nu numai cinematografice). „Circumstanțele atenuante" — clare, din perspectiva timpului — erau ca și inexistente în epocă, doar câteva imagini frumoase ale Brașovului — Biserica Neagră, Biserica Sf. Nicolae — datorate operatorilor Ovidiu Gologan și Iulius Drukmann au reținut atenția criticilor și faptul că „nici unul dintre filmele românești nu a mobilizat atâția ași ai comediei la un loc" (idee cu care îmi și începeam cronica din „Contemporanul"— 19 ianuarie 1968). Iată o singură „foaie" din lista actorilor prezenți pe generic: Jules Cazaban, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Al. Giugaru, Ion Manu, Silvia Fulda, Tudorel Popa, Dem Rădulescu, Draga Olteanu, Toma Caragiu, Puiu Călinescu, Horia Căciulescu, Vasile Tomazian plus — ca voce din off — Radu Beligan.

Au fost atrași, în treacăt, de comedie (fără a se fixa pe respectivele teritorii) și alți regizori. După niște variațiuni pe teme de actualitate, în filmul din 1956 *Pe răspunderea mea* — unde apăreau Iurie Darie, Ileana Iordache, Marcel Anghelescu, Ion Talianu, și unde era amendată... superficialitatea unui creator de modele, altminteri fermecător și talentat —, regizorul Paul Călinescu ataca piesa lui Tudor Mușatescu „Titanic Vals", într-un film alert, cu câteva secvențe amuzante, hazlii, vioara întâi fiind, desigur, Grigore Vasiliu-Birlic, un Spirache Necșulescu de zile mari, bonom și hâtru, cuminte și năzdrăvan, placid și insidios, spășit și dominator; în jurul lui: Silvia Fulda, Kity Gheorghiu-Mușatescu, Dinu Lucian, Coca Andronescu, Ion Fintești eanu, Mihai Fotino, Ion Lucian, Ion Dichiseanu. Birlic excelase și în prima adaptare caragialiană a cuplului Gheorghe Naghi-Aurel Miheleș, schița *Două lozuri* (cu câteva cadre de atmosferă din „Bucureștiul de altădată", Carul cu bere și mahalaua chivuțelor), un film pe care, inițial, urma să-l facă Jean Georgescu. Cei doi cineaști vor persevera în ecranizări după Caragiale: peste trei ani — în 1959 — vor semna *D-ale carnavalului* (cu Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Ion Lucian, Ion Anghel, Jana Gorea, Vasilica Tastaman, Aurel Cioranu, dar cu o concepție regizorală discutabilă, cu multe stridențe) și, anul următor, *Telegrame,* iarăși cu o distribuție de zile mari — Grigore Vasiliu-Birlic, Costache Antoniu, Jules Cazaban, Alexandru Giugaru, Niki Atanasiu, Marcel Anghelescu, N. Neamțu-Ottonel, Ștefan Ciobotărașu, Carmen Stănescu, Vasilica Tastaman, Florin Vasiliu —, dar creația lor caragialiană va rămâne neconfirmată. A încercat comedie și Gheorghe Vitanidis, *Băieții noștri* în 1960, cu Iurie Darie, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, glume fotbalistice, cu vedete și „microbiști", apoi *Post-restant,* pe un scenariu de Octavian Sava, în 1962 — cu „înrăiți" într-ale comediei ca Iurie Darie, Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Dichiseanu, Marcel Anghelescu, Coca Andronescu, Alexandru Giugaru — și, peste ani, în 1967, după o piesă a lui Alexandru Mirodan, pe un scenariu de Marica Beligan, cu Radu Beligan, Irina Petrescu, Toma Caragiu, filmul *Șeful sectorului suflete* (1967), o peliculă care încearcă să ne convingă să suficiența și filistinismul sunt aspru pedepsite (deși... au scăpat nepedepsite în multe dintre filmele deceniilor viitoare). S-au aventurat pe teritoriile comediei și cineaști francezi, René Clair cu *Serbările galante,* Bernard Borderie cu *Șapte băieți și o strengăriță,* Henri Colpi, cu *Steaua fără nume,* după piesa omonimă a lui Mihail Sebastian. S-a înregistrat pe peliculă și comedia goldoniană *Bădăranii,* din spectacolul Naționalului bucureștean realizat de Sică Alexandrescu, cu mari

actori în distribuție (Grigore Vasiliu-Birlic, Carmen Stănescu, Niki Atanasiu, Alexandru Giugaru, Cella Dima, Sanda Toma, George Calboreanu, Silvia Dumitrescu-Timică, Marcel Anghelescu, Radu Beligan). A revenit pe platouri Jean Georgescu, „topind" în *Mofturi 1900* (1965) cinci schițe caragialiene („Diplomație", „Amicii", „O lacună", „Bubico", „C.F.R.") și angrenând, iarăși, în jocul comic, actori de efect precum Cella Dima, Ileana Iordache, Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu, Geo Barton, H. Nicolaide, Ion Lucian, Vasile Tomazian, Iurie Darie, Ion Dichiseanu, Horia Șerbănescu, Radu Zaharescu, Sanda Țăranu. În anul 1968 a fost chiar o „comandă de la centru" în ceea ce privește comedia cinematografică, au apărut la un semn filme ca *Împușcături pe portativ* de Cezar Grigoriu, *K.O.* de Mircea Mureșan, coproducția româno-maghiară *Frumoasele vacanțe* de Makk Károly, *Vin cicliștii* de Aurel Miheleș, dar calitatea lor artistică ne scutește de alte comentarii. De reținut este altceva. Deceniul care marca, spre finalul său, „cântecul de lebădă" al primului nostru mare regizor de comedie, Jean Georgescu (*Pantoful cenușăresei,* 1969, cu Ioana Pavelescu, Dorin Varga, Constanța Câmpeanu, Petre Ștefănescu-Goangă), afirma noi cineaști cu aptitudini comice: Gopo își începea călătoria sa fantastică în filmul cu actori iar Geo Saizescu își consacra vocația prin patru lungmetraje (pe genericul cărora figurează numele aceluiași operator, George Cornea și — de trei ori — același scenarist, D.R. Popescu). Ștafeta comediei cinematografice fusese preluată (chiar dacă din zecile de filme amintite în acest capitol n-au rămas, practic, decât câteva). Iar comedia *Un surâs în plină vară,* cu Făniță și Liorica lui, cu guguștiuci și stâlpi de telegraf, cu măgăruși simpatici și căruțe cu oglinzi, cu umbrele de soare luate din titlul nuvelei ecranizate și — pe deasupra — cu personaje dintr-un aluat comic robust, rămâne unul dintre cele mai spontane surâsuri ale cinematografiei naționale.

ISTORIA, O FOSTĂ „EPOPEE NAȚIONALĂ"

Filmul lui Lucian Bratu *Tudor* (în noiembrie 1963, au fost prezentate pe ecrane ambele serii ale peliculei) inaugura — ceea ce s-a numit ani la rând — „epopeea cinematografică națională". Astăzi formula — pe drept cuvânt — s-a demonetizat, „epopeea națională" a urmat destinul „Cântării României" și al „Daciadei". Campania propagandistică din jurul epopeii cinematografice naționale a anulat șansele de perspectivă ale ciclului de filme istorice menite a aduce pe ecrane, în „epoca de aur", *momentele de aur* ale istoriei neamului. S-a greșit chiar punctul de pornire. O „epopee cinematografică națională", dacă ar fi s-o luăm ca atare, ar fi început, neîndoios, cu *Independența României,* primul *mare film* istoric românesc. De altfel — după ce, nu o dată, cineaștii noștri și-au exprimat convingerea că marile filme românești, menite să ilustreze una dintre ipostazele fundamentale ale spiritualității românești, în anumite condiții de timp și de loc, vor fi acelea care vor izbuti să înfățișeze, într-o plenitudine de semnificații, memoria vie a pământurilor strămoșești —, regizorul Liviu Ciulei spunea lucrurilor pe nume: „Cred că nu mă înșel dacă afirm că acest mare film românesc va fi o operă nemijlocit și profund legată de unul din momentele esențiale ale luptei poporului nostru pentru libertate, pentru împlinirea unui nobil crez de justiție și fericire". Filmul *Tudor* — poate și pentru că scenaristul său, Mihnea

Gheorghiu conducea, în acea epocă, destinele cinematografiei naționale — a fost considerat „capul de serie" al epopeii cinematografice naționale, făcându-se abstracție de filmele istorice realizate cu câteva zeci de ani înainte, făcându-se abstracție de câteva pelicule din imediata apropiere. În același an 1963, de pildă, Mircea Drăgan semnase filmul *Lupeni '29* (tot două serii, prezentate pe ecrane în luna februarie), un film consacrat grevei minerilor de la Lupeni, din anul 1929, o grevă intrată, efectiv, în istorie, mai ales prin consecințele ei tragice. Scenariștii — Nicolae Țic, Eugen Mandric, Mircea Drăgan — au creat premisele unui „document" cinematografic: filmul este deschis de văduva unui miner din Lupeni, Ana Golcea, din amintirile căreia se naște însăși povestea. „Era acum patruzeci și unu de ani... Mă luasem cu un miner, care m-a adus din satul meu prin locurile astea..." Ana Golcea este Ioana din film (Lica Gheorghiu!), *Lupeni '29* este, în primul rând, povestea Ioanei și a soțului ei, Petre, miner căzut în luptele din 1929. Cu toată această narațiune la persoana întâi, filmul — după cum observa și George Littera (în „Cinematograful românesc contemporan 1949–1975") — „aspiră să fie un film coral, în tradiția a ceea ce s-a numit documentarul narativ: masele apar aici ca personaj central, figurile individuale ocupă arareori un loc de prim-plan, eroul tinde să devină exponențial". Din distribuția amplă a filmului selectez câteva nume: Colea Răutu, Ștefan Ciobotărașu, George Calboreanu, Ilarion Ciobanu, Costel Constantinescu, George Mărutză, Fory Etterle, Sandu Sticlaru, Boris Ciornei, Toma Dimitriu, Willy Ronea, Dinu Gherasim, George Motoi. Susținut de interpreți, de poveste, de ritmurile imaginii (operator: Aurel Samson), de forța percutantă a conflictului — dar minat de accente retorice, declarative, teziste —, filmul *Lupeni '29*, rămas ca o „pagină de istorie", a fost continuat, în decembrie 1966, de un „ecou" simbolic, filmul aceluiași regizor, *Golgota* (scris tot în colaborare cu Nicolae Țic și filmat de George Cornea): văduvele minerilor greviști împușcați în 1929 își revendică drepturile sociale. Paradoxal, un asemenea film, cu pronunțate determinări sociale, rezistă prin efectele plastice ale operatorului George Cornea: șase femei în negru, înșiruite pe o culme de deal, vin, parcă, dintr-o tragedie grecească. Filmul rezistă și prin câteva personaje, principala înfruntare fiind aceea dintre Ana Varga (Draga Olteanu) și personajul Sergentului (Gheorghe Dinică), ceilalți interpreți — Ioana Drăgan, Viorica Farkaș, Violeta Andrei, Nunuța Hodoș, Sebastian Papaiani, Alexandru Virgil Platon, Sabin Făgărășanu, Gheorghe Pătru — având funcții reduse (sau decorative) în conflict.

Filmul de deschidere a epopeii naționale a fost considerat, cum spuneam, *Tudor*, pe genericul căruia s-au aflat regizorul Lucian Bratu, scenaristul Mihnea Gheorghiu, operatorul Costache Ciubotaru, compozitorul Gheorghe Dumitrescu, scenografii Filip Dumitriu și Nicolae Teodoru, autoarea costumelor Hortensia Georgescu și — într-o distribuție amplă — Emanoil Petruț (Tudor din Vladimiri fiind unul dintre cele mai importante personaje din întreaga sa carieră actoricească), George Vraca (banul Brâncoveanu, de asemenea, un personaj „de durată" al actorului), Lica Gheorghiu (distribuirea ei era „la modă"), Toma Dimitriu, Fory Etterle, Alexandru Giugaru, George Mărutză, Olga Tudorache, Ion Dichiseanu. Sunt prezentate în film momente ale anului revoluționar 1821, personajul titular este înfățișat în ipostaze diverse, în relațiile cu pandurii săi și cu boierii de vază ai țării, în momente de tihnă familială și în iureșul luptelor. Două sunt tezele principale ale intrigii, emblematice nu numai pentru starea de lucruri a vremii, ci cu „bătaie" mai lungă: „patria este norodul, iar nu tagma jefuitorilor" și „ne vom întoarce ca frunza și ca iarba primăverii". Paginile străbătute de un viguros realism poetic ale filmului *Tudor*

au devenit simbolice pentru momentul de revoltă al pandurilor din 1821. Nu este de neglijat „funcția" dobândită de filmul lui Lucian Bratu peste ani: într-un documentar al televiziunii de prin anii '80, consacrat revoluției de la 1821, evocarea evenimentelor de atunci se face cu ajutorul unor secvențe din *Tudor*: ficțiunea — oricât ar părea de ciudat — vine în sprijinul... documentarului, exemplificând forța cinematografului, o forță (nu-i așa?) supranaturală, de a se identifica cu istoria. Este, aceasta, o „armă" — cu două tăișuri — a artei a șaptea, demnă de luat în seamă. Răspunderea cinematografului față de istorie apare într-o lumină de-a dreptul orbitoare. Ea nu ține, în nici un caz, de domeniul strictelor reconstituiri arheologice (aceasta ar fi răspunderea arheologiei față de istorie), dintr-un motiv foarte simplu: filmul — cu statutul său de artă a imaginii — riscă, nesocotind marile sale răspunderi artistice față de istorie, nu numai să denatureze istoria, ci să intre în conflict cu însăși istoria filmului. Înainte de *a deveni* istorie, filmul *este* istorie sau, mai exact spus, *trebuie să fie* istorie. Câțiva dintre cineaștii români au pornit de la asemenea premise în tentativa transpunerii subiectelor istorice pe ecran. Chiar dacă „hollywoodizarea istoriei" n-a fost întotdeauna ocolită, filmul românesc s-a aplecat, nu o dată, asupra trecutului cu bine precizate finalități patriotice, încercând să descifreze sensuri și rezonanțe actuale în faptele înaintașilor. Devenite programatice într-o anumită fază evolutivă a cinematografiei naționale, filmele istorice și-au propus evocarea personalităților dominante din trecutul neamului, rădăcinile poporului nostru în vatra milenară.

Astfel s-au născut două pelicule de amploare ale anilor '60, ambele scrise de Titus Popovici: *Dacii* de Sergiu Nicolaescu (februarie 1967) și *Columna* de Mircea Drăgan (noiembrie 1968), inspirate din perioada formării poporului român. Filmul *Dacii* a prilejuit debutul în lungmetraj al regizorului Sergiu Nicolaescu (un... inginer la Studioul „Al. Sahia", care „luase ochii" criticii cu câteva eseuri documentare — *Primăvară obișnuită, Memoria trandafirului* —, puse sub semnul experimentului). A fost un debut de anvergură. Prin filmul lor, scenaristul Titus Popovici și regizorul Sergiu Nicolaescu au evocat — cum s-a scris în cronici de premieră —, „un popor de oameni simpli și drepți", un popor mândru, iubitor de adevăr și frumos, „un popor dârz, neînfricat", viteaz, „dăruit până la jertfa de sine dragostei de țară". Practic, atât *Dacii* cât și, ulterior, *Columna* au însemnat, pentru filmul românesc, o „intrare în rândul lumii", o racordare a producției naționale la moda superproducțiilor, care invadaseră — în epocă — piața cinematografică mondială, așa numitele „peplum", de tip *Cleopatra* sau în continuarea tradiției italiene, care au apropiat „filmul istoric" de „fantezia istorică" și vice-versa. În rolul lui Decebal din *Dacii*, Amza Pellea atinge momente de rară virtuozitate interpretativă, întruchipând profundele dimensiuni omenești ale eroului său: vitejia și iscusința luptătorului, nemăsurata sete de libertate, diplomația și talentul unui mare conducător de oști, simplitatea maiestuoasă a țăranului. Alături de câțiva actori francezi — Marie-José Nat, Pierre Brice, Georges Marchal — în film apar Emil Botta, György Kovács, Geo Barton, Mircea Albulescu, Nicolae Secăreanu, Vasile Cosma, Alexandru Herescu și Sergiu Nicolaescu însuși. Pe baza unei documentații temeinice, filmul evocă războaiele daco-romane, evidențiind câteva personaje istorice de prim-plan. Condusă de generalul Severus — un dac născut la Roma, în al cărui destin se vor înfrunta chemarea sângelui strămoșesc și onoarea de militar —, campania de cucerire a Daciei, desfășurată sub veghea împăratului Domițian, se precipită sub impulsurile lui Fuscus, un personaj ros de ambiția măririi, căreia îi va cădea victimă. Filmul (în fapt, o coproducție româno-franceză) evocă și bătăliile timpului,

dar se concentrează asupra înfățișării celor două popoare, dac și roman, surprinse într-o clipă de răscruce. Sunt câteva secvențe antologice în *Dacii*, unele dinamice, cu remarcabile calități plastice (bătălia din strâmtoarea Turnu-Roșu, filmată cu nerv de operatorul Costache Ciubotaru, o luptă în care războinicii daci se confundă cu stâncile defileului), altele cu efecte emoționale (regele dac sacrificându-și copilul pe altarul lui Zamolxe) sau cu forță lirică (Meda, fiica lui Decebal, trăind fiorul primei iubiri). Critica a evidențiat contribuția scenografilor Liviu Popa și Viorel Ghenea, reușitele artistice ale Hortensiei Georgescu, autoarea costumelor, precum și acordurile solemne ale muzicii semnate de Theodor Grigoriu. În anul următor a fost prezentat pe ecrane și filmul *Columna* de Mircea Drăgan, o continuare, de fapt, a acțiunii din *Dacii* (scenaristul Titus Popovici n-a avut în vedere o narațiune pentru doi regizori): sunt evocate în film momentele colonizării Daciei, din perioada care a urmat cuceririi romane (106–111 d.Ch.), filmul fiind structurat în două părți distincte: *războiul* și *pacea*. Rolul lui Decebal este interpretat de același Amza Pellea (dar personajul are o existență scurtă în film, Decebal se sinucide când își vede compromise șansele pe câmpul de luptă); simbolul invincibilității — al dârzeniei și eroismului împinse până la fanatism — este preluat de Gerula, admirabil interpretat de Ilarion Ciobanu. Fără a renunța la însemnele superproducției, regizorul Mircea Drăgan pune accent pe dramele individuale. Comandantul teritoriului cucerit de romani este Tiberius (Richard Johnson), care se căsătorește cu daca Andrada (Antonella Lualdi), ei au și un copil, dar deznodământul poveștii lor de dragoste va fi tragic: Gerula — orbit de ura împotriva celor care i-au îngenunchiat poporul — îl va ucide pe Tiberius. Este ultima înfruntare dramatică — o sugerează filmul — înainte ca personajele istorice să fie săpate în columnă, columna nașterii poporului român. Din distribuția internațională mai fac parte Amedeo Nazzari, Gheorghe Dinică, Florin Piersic, Emil Botta și, în rolul unui bătrân înțelept (Ciungul), Ștefan Ciobotărașu, un personaj de mare simplitate tragică, simbol al perenității pe pământurile strămoșești. Păstrând, în echipa de filmare, câțiva dintre colaboratorii lui Sergiu Nicolaescu din *Dacii*, Mircea Drăgan a apelat și la colaboratori noi: Ileana Oroveanu ca autoare a costumelor și Nicu Stan ca operator, cu elocvente rezolvări imagistice.

Undeva către granița — nu neapărat către periferia — filonului istoric s-a dezvoltat (bucurându-se de adeziunea unui important segment de public) o categorie cinematografică mai specială, care face recurs la istorie ca fundal pentru *aventură:* este vorba, în principal, despre câteva filme de divertisment, urmând modelul peliculelor de „capă și spadă", nuanțându-l cu elemente specific naționale. Ecaterina Oproiu dezvolta plastic această idee (scriind, în 1975, despre „Un sfert de veac de film românesc"): „În zonele limitrofe, ale «epopeii naționale», se dezvoltă o producție care, fără să renunțe la valorile educative, pune accentul pe divertisment și preia fără reticențe metodele filmului de capă și spadă, colorându-l cu vopsele naționale. Titlul cel mai semnificativ este *Haiducii*, un serial de mare popularitate, povestind bravurile unor «pardaillani» valahi, mușchetari în iți și justițiari pe cont propriu, care «iau de la bogați ca să dea la săraci», bagă spaima în împilatori și apoi se retrag în codri, lăsând în urmă legende, ochi plânși de femeie, ecourile chefurilor cu lăutari și filozofia lor din vreme de popas: «toată lumea să trăiască, numai noi să nu murim!»". Început cu *Haiducii* (aprilie 1966) și continuat cu *Răpirea fecioarelor* (martie 1968) și *Răzbunarea haiducilor* (aprilie 1968), serialul — inițiat, ca scenariști, de Eugen Barbu, Nicolae Paul Mihail și Mihai Opriș, continuat, în episoadele

următoare, de Eugen Barbu, Mihai Opriș și Dinu Cocea — a prilejuit debutul în lungmetraj al regizorului Dinu Cocea, descendent dintr-o familie cu tradiții culturale. Filmele (cu câteva creații actoricești memorabile, printre care aceea a lui Toma Caragiu în rolul Răspopitului și cea a Margăi Barbu în Anița, devenită — prin analogie cu o „marchiză a îngerilor", un personaj de film francez al epocii — „marchiza haiducilor") s-au bazat pe o intrigă atractivă și bine articulată, în care s-a simțit „mâna" scriitorului Eugen Barbu, au impus personaje pitorești, au utilizat motive folclorice, și-au consumat peripețiile într-un cadru natural spectaculos, bine valorificat pe ecran de către operatorul George Voicu, în decoruri imaginate de Marcel Bogos și în acordurile unei muzici cu inflexiuni haiducești (Mircea Istrate). Rolul de prim-plan al haiducului Amza a fost lansat de Ion Besoiu, pentru ca, în episoadele următoare, regizorul să-l prefere pe Emanoil Petruț, printre ceilalți interpreți numărându-se George Constantin, Olga Tudorache, Colea Răutu, Florin Scărlătescu, Tanți Cocea, Mihai Pălădescu, Ileana Gurgulescu, Elisabeta Jar, Draga Olteanu, Jean Constantin și mulți alții. Fără să-și propună mai mult și altceva decât un divertisment (în cadru istoric), filmul a „prins". Ca dovadă, în deceniul următor, pe lângă tripticul inițial au apărut alte trei episoade, cu un alt haiduc în prim-plan, Șaptecai, interpretat de Florin Piersic: *Haiducii lui Șaptecai* (martie 1971), *Zestrea domniței Ralu* (cu Aimée Iacobescu în rolul titular, aprilie 1971) și *Săptămâna nebunilor* (iulie 1971).

În suita acestor filme s-au înscris și câteva pelicule de istorie apropiată, printre care debutul în lungmetrajul de ficțiune al regizorului Radu Gabrea — după ce realizase un documentar, *Amintiri bucureștene*, de asemenea, amplu — cu filmul *Prea mic pentru un război atât de mare* (februarie 1970). Respectând proporțiile, acest film a însemnat pentru istoria filmului românesc cam ce a însemnat, cu șapte-opt ani în urmă, *Copilăria lui Ivan* de Andrei Tarkovski pentru istoria filmului rusesc. Realizat după un scenariu de D.R. Popescu, filmul aduce în prim-plan povestea unui copil — interpretat de Mihai Filip — confruntat cu realitățile dure, adeseori tragice, ale războiului. În ultimă instanță, filmul este un poem, străbătut de un fior tragic, al unei copilării sacrificate din pricina războiului, istorisit în imagini de aleasă expresivitate (datorate operatorului Dinu Tănase), cu concursul unor actori de prim rang: Mircea Albulescu, Ernest Maftei, Gheorghe Cozorici, Ștefan Radof, Dan Nuțu, Ileana Popovici, Ovidiu Schumacher, Liviu Rozorea. Problematica filmului istoric va reveni în anii următori, când ceea ce s-a numit o vreme „epopeea cinematografică națională" va dobândi substanță, sporuri cantitative (dacă nu totdeauna și calitative).

FILMUL ȘI VIAȚA CEA DE TOATE ZILELE...

Am văzut cum filmul românesc, în tentativa apropierii de realitate, a început (în anii postbelici și mai ales în anii '50, răspunzând unor comandamente ale timpului) să dea viață unor personaje colective — personajul-șantier, personajul-uzină, personajul-cooperativă agricolă — și să se arate preocupat de „problematica majoră" a „edificării omului nou". Treptat, însă, din relația filmului cu viața de toate zilele au început să dispară elementele conjuncturale, teziste și — chiar dacă pe plan tematic au continuat să se manifeste

zgomotos anumite „semne ale timpului" — din punct de vedere al expresiei artistice, cineaștii, cei mai valoroși dintre ei, au abordat realitățile prezente cu un plus de sinceritate, cu un superior spirit civic, în filme *de atitudine*. O adevărată revelație, în acest sens, a fost filmul lui Andrei Blaier *Dimineţile unui băiat cuminte,* prezentat pe ecrane în ianuarie 1967. Pe bună dreptate s-a spus despre regizor că este un cineast neorealist. Alice Mănoiu (într-un „portret subiectiv" din „Magazinul estival Cinema" 1981) făcea următoarele precizări: „Nu știu dacă sub semnul unei întâlniri teoretice, de principii, și-a început cariera sa neorealistă Andrei Blaier. Dar sigur vocația și temperamentul lui l-au apropiat, încă de la debut, de marele curent umanist post-belic care-și făcea din faptul divers, din eroii de toate zilele, din ciocnirile mărunte, nespectaculoase, o etică și o estetică fertil-creatoare". Regizorul Andrei Blaier își pregătise „boom"-ul prin alte câteva pelicule de actualitate. În aprilie 1965 a lansat pe ecrane un film-portret (cu accente melodramatice) *A fost prietenul meu* — scris de Dumitru Carabăț și Mircea Mohor —, în care jucau Nicolae Sireteanu, Ștefan Ciobotărașu, Flavia Buref, Victor Rebengiuc, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Mariella Petrescu, Silviu Stănculescu, Silvia Simion, Călina Pandele. Nu mult după aceea, în decembrie 1964, prezenta în premieră un alt film de actualitate, *Casa neterminată,* un film cu o privire rece, tăioasă, asupra realității, cenzurat — ca și scenariul lui Dimos Rendis — de lirisme, un prim „avertisment" neorealist, filmat de Alexandru David, printre interpreți fiind Valeria Seciu, Valeriu Săndulescu, Alexandru Repan, Șandu Sticlaru, Ștefan Tapalagă, Lili Popovici. Drumul spre *Dimineţile unui băiat cuminte* era deschis. Scenaristul Constantin Stoiciu — debutant în cinema, adaptându-și pentru ecran o proză scurtă — are și el merite însemnate în lansarea acestui tip de „free cinema" autohton. Principalele personaje ale filmului sunt tineri, absolvenți de liceu, care își caută „un loc sub soare". „Băiatul cuminte" din film este Vive (căruia Dan Nuțu îi împrumută — într-o interpretare de mare firesc — propriile trăiri, nedumeriri și spaime), un tânăr care trece, pe parcursul acțiunii, prin felurite experiențe existențiale, descoperindu-se, cum se spune, pe sine. „Amănuntul" că acest proces de limpezire morală se petrece pe un șantier — un univers insolit pentru erou — are, cu trecerea anilor, o tot mai mică importanță: șantierul, cum am văzut, era unul dintre „personajele" predilecte ale timpului, dar problematica scenariului și a filmului — susținută de interpretările actoricești (partenera lui Dan Nuțu este Irina Petrescu, printre ceilalți protagoniști numărându-se Ștefan Ciobotărașu, Sebastian Papaiani, Ion Caramitru, Octavian Cotescu, Mariana Mihuț, George Constantin, Carmen Galin, Elena Sereda) — își păstrează valabilitatea general-umană, dincolo de localizările conjuncturale. „Meritul regizorului Blaier — scria Ștefan Oprea în volumul său „Diorame cinematografice" — stă în faptul că a știut să folosească, în transpunerea scenariului, o manieră originală, caracterizată prin firescul faptului cotidian, prin simplitatea și sinceritatea tratării relațiilor umane. Este o adevărată reușită pentru acea vreme faptul că personajele nu sunt scheme, nu sunt abstracțiuni date, ci caractere viabile, între care plutește o poezie a tinereții, cu asprimi și frumusețe specifice mediului și vârstei. Colaborarea cu scriitorul Constantin Stoiciu — un scenarist cu „vocația contemporaneității" — a prilejuit una din cele mai faste perioade din filmografia regizorului Andrei Blaier. Din aceiași ani datează încă un film reprezentativ al cuplului scenaristico-regizoral, *Apoi s-a născut legenda* (februarie 1969). Tot un film „de șantier", personajele fiind muncitori itineranți, care-și schimbă locul de muncă în funcție de stadiul de realizare a conductei — parcă fără de sfârșit — la care lucrează. Șantierul și situația de viață în care

sunt puse personajele tramei nu sunt decât pretexte pentru o meditație asupra condiției — de viață, de muncă — a omului contemporan. Scenaristul Constantin Stoiciu și regizorul Andrei Blaier pun în discuție, practic, „legenda" unei permanente goane după himere, viața ca o trudă, ca o trudă continuă, fără răgazul unor clipe de fericire, de liniște sufletească. Personajul central al intrigii, Redea (Ilarion Ciobanu, într-un rol cu momente de interiorizare), trece din șantier în șantier — răspunzând „chemărilor" unui „timp al șantierelor" —, fără a-și putea „așeza" viața, fără a găsi prilejul întemeierii unui cămin. Personajul din *Meandre* e încă un rol rezonant, construit din expresii de mare naturalețe, cu o exemplară — și foarte cinematografică — discreție a sentimentelor. Deloc întâmplător, zgomotele șantierului acoperă uneori dinamica sufletească a personajelor și imaginile filmului (Nicu Stan), ca și accentele muzicale (Radu Șerban) consfințesc presiunea — și „victoria" — șantierului asupra oamenilor (sinonimă cu... „victoria socialismului împotriva întregului popor"). Printre interpreți mai erau George Calboreanu, Ștefan Ciobotărașu, Dan Nuțu, Mihai Mereuță, Virgil Ogășanu, Sidonia Manolache, Gheorghe Burlea.

Între aceste două filme ale lui Andrei Blaier, „piața cinematografică" românească a fost „zguduită" de un film cu destin frământat și controversat, *Un film cu o fată fermecătoare*, al regizorului Lucian Bratu, și de alte filme valoroase cu subiect contemporan (care au contribuit, în mare măsură, la „noua față" a filmului de actualitate, propusă de *Diminețile unui băiat cuminte*): *Gioconda fără surâs* de Malvina Urșianu și *Ultima noapte a copilăriei* de Savel Stiopul. La premiera peliculei lui Lucian Bratu *Un film cu o fată fermecătoare* (martie 1967, la nici două luni după *Diminețile unui băiat cuminte)* scriam o cronică amplă în revista „Contemporanul", pe care o încheiam cu o afirmație „derutantă" pentru unii: *un aer proaspăt adie dinspre Buftea!* Atât de derutantă a fost afirmația, încât replica n-a întârziat: dinspre Buftea nici vorbă să vină aer proaspăt, vin... *mirosuri pestilențiale* (astfel de opinii au apărut chiar în numărul următor al revistei „Contemporanul"!). Ce se întâmplase? Astăzi știm bine cum au stat lucrurile în realitate, în acei ani, însă, peste întâmplări plana un aer de mister. Totul a pornit de la un scenariu (fermecător) al lui Radu Cosașu, povestea unei fete (fermecătoare), Ruxandra, care încearcă să-și facă loc în tentanta lume a filmului — deși căzuse la examenul de admitere la Institutul de teatru —, recurgând la o adevărată strategie a epatării, cochetând cu viața, cu întâmplările vieții, într-o plutire mai mult sau mai puțin indiferentă, flanând pe străzile neatinse de degradare ale Bucureștiului (mă credeți, nu mă credeți, dar filmul românesc rămâne... singura dovadă palpabilă că scările rulante de la Universitate au funcționat cândva!), oferindu-și o cafea în locuri frecventate de artiști (la „Katanga", unde sfaturile erau blindate cu accesibile băuturi de import), dând din când în când probe cinematografice (ajungând, așadar, în culisele filmului), frecventând teatrele și asistând la curse de cai, pe hipodrom. Atât în scenariu cât și, ulterior, în film, personajul este privit cu ironie, condescendență și compasiune, expedientele sale fiind luate „sub beneficiu de inventar", ca și capriciile, ca și tupeul, ca și versatilitățile... Radu Cosașu și, apoi, Lucian Bratu au avut un „model" în tentativa aducerii pe ecran a unui asemenea personaj: noul val francez; eroina din *Un film cu o fată fermecătoare* continuă, parcă, personajul din filmul lui Jean-Luc Godard *A-ți trăi viața*, oscilează între doi bărbați ca în filmul lui François Trufaut *Jules și Jim* (între regizorul „existențialist" Paul și inginerul „cu picioarele pe pământ" Șerban), își pierde vremea în așteptarea unui verdict, ca eroina titulară a regizoarei Agnès Varda din *Cléo de la 5 la 7*. Superficialitatea și aerele de vedetă ale eroinei sunt ironizate cu umor, cu

finețe și cu... complicitatea interpretei, Margareta Pâslaru, într-unul din cele mai convingătoare roluri de pe ecran, tratat cu simpatie și cu detașare, cu înțelegere și cu inteligență, cu zâmbet și cu nevinovate indiscreții. În general, trimiterile cinefile ale autorilor sunt — și peste ani — atașante, de la apariția epatantă a Ruxandrei în ipostaza Anitei Ekberg din filmul lui Federico Fellini *La Dolce Vita* până la dialogurile dintre criticul D.I. Suchianu, scriitorul Romulus Vulpescu și fotbalistul Emmerich Jenei, puse sub semnul unei seducătoare improvizații. Cei doi parteneri ai eroinei erau interpretați (cu farmec, și ei!) de Ștefan Iordache (Paul) și Emmerich Schäffer (Șerban), într-o distribuție din care mai făceau parte Marin Moraru, Grigore Gonța, Dorin Varga, Ileana Stana Ionescu, Victoria Medeea, Petre Gheorghiu. S-a vorbit la premieră și despre imaginea aerisită a operatorului Tiberiu Olasz, despre „plutirea indiferentă" a muzicii lui Richard Oschanitzky. Cronicile care au apucat să apară imediat după premieră au apreciat prospețimea filmului, Eugen Atanasiu, în „România liberă" (din 7 martie 1967), demonstra faptul că Lucian Bratu ne descoperă un concept despre femeie care îi aparține regizorului Jean-Luc Godard, iar cronica mea din „Contemporanul" (10 martie) conținea și fraza nevinovată de tipul: „Tonul filmului este propice pentru evidențierea nuanțelor amuzante ale povestirii cinematografice. Regizorul Lucian Bratu a știut, de asemenea, să păstreze acel echilibru dintre seriozitatea temei abordate și ironia degajată în care sunt învesmântate episoadele acțiunii, astfel încât nu se alunecă nici spre facilități, nici spre ariditate". Imediat, însă, după concluzia aceea gravă cu „aerul proaspăt care vine dinspre Buftea" au urmat, ca după un cutremur, replicile. „Contemporanul" din 17 martie scria (sub semnătura Silviei Cinca): „Pe noi spectatorii nu trebuie să ne farmece superficialitatea, viața ușoară, lipsa de morală a personajului. Nu putem decât să condamnăm calea pe care filmul ne-o indică. Ea este total străină moralei comuniste". În „Scânteia" (17 martie), sub semnătura lui Dorian Costin, apărea o sentință: „*Un film cu o fată fermecătoare* este o nereușită cinematografică de fond (în articolul de față nu ne-am propus să ne ocupăm de construcția cinematografică, de interpretare, deși neajunsurile semnalate impietează și asupra realizării artistice). Răspunderea o poartă și conducerea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, cei însărcinați să îndrume activitatea de elaborare și realizare a filmelor". Iar în „Luceafărul, chiar L. trăgea următoarea concluzie: „Pelicula lui Cosașu și Bratu nu e educativă, dimpotrivă, e imorală prin echivoc și fofilare, deci nu e film, ca să nu mai spunem operă de artă, deci e improbabil că are ce căuta pe ecrane" (18 martie 1967). Reluarea filmului — după 23 de ani de la premieră —, în primăvara anului 1990, ca o „a doua premieră", însemna, deopotrivă, un act de dreptate dar și tentația elucidării acestui caz de *film „pus la zid"* la sfârșitul anilor '60, un caz răsunător în istoria cinematografiei naționale. În „Noul Cinema" (din martie 1990), Dana Duma scria despre *Un film cu o fată fermecătoare:* „Răsfoirea dosarului de presă este dătătoare de fiori: în anul de grație 1967, când o relativă deschidere spre lume a României dădea iluzia libertății (și) în artă, majoritatea criticilor-s-au năpustit asupra peliculei scrisă de Radu Cosașu și regizată de Lucian Bratu cu o nemaiîntâlnită intoleranță. Un atac declanșat și dirijat — pare-se — «de sus». Acuzația de cosmopolitism este neînsemnată față de cea formulată cu vehemență că «personajul principal nu e tipic și contravine moralei noastre comuniste». Iată încă un exemplu de protocronism nefast: cu șase ani înaintea conferinței de la Mangalia se contura tiparul strâmt și strâmb al «eroului model». Sau, poate, erau ticuri jdanoviste rămase din obsedantul deceniu. Un rudimentar aparat critic a fost folosit pentru înfierarea autorilor și a

cronicilor (foarte puține) care apreciau prospețimea filmului. Apelând la un grosolan joc de cuvinte, comentariul din «Luceafărul» punea la punct pe un critic partizan, replicând: «nu miresme, ci miasme adie dinspre Buftea». De ce atât dogmatism în perioada când, vorba lui Alexandru Paleologu, «dictatura părea promițătoare»?" Răspunsurile, astăzi, sunt foarte simple. Nurii Margaretei Pâslaru — repet: în cel mai frumos rol al ei pe ecran — au deranjat (de ce oare?) viitorul „cabinet 2", care a reacționat prompt, punând la zid un film care putea deschide cinematografiei naționale drumuri noi. În continuare, filmele cu „băieți cuminți" ca Vive sau cu „fete fermecătoare" ca Ruxandra n-au mai prea apărut, o bună bucată de vreme, locul lor fiind luat de tineri agronomi spornici și eficienți, de medici stagiari îndrăgostiți de viața la țară, de ingineri a căror preocupare primordială era afirmarea noului.

Ultima noapte a copilăriei, filmul lui Savel Stiopul, prezentat pe ecrane în aprilie 1968, face încă parte din „valul" înnoitor, tineresc, al cinematografului de actualitate. Însoțit, de data aceasta, de un scenarist cu spirit tânăr, Dumitru Carabăț, regizorul, Savel Stiopul, cu notabile antecedente experimentaliste, a abordat un subiect „tăios", primul pas spre maturitate al unui adolescent, în condițiile unor multiple relații conflictuale: între el și părinți — o familie pe cale de destrămare —, între el și colegi — conflicte tipice vârstei tinere —, între *el* și *el,* între „adolescentul miop" (ca să ne întoarcem gândul spre racordurile cu adolescența ale lui Emil Cioran) și semnele vârstei mature. Juca, în filmul lui Savel Stiopul, un tânăr „de viitor", Liviu Tudan, pentru personajul căruia „ultima noapte a copilăriei" a coincis cu un dramatic — și tonic deopotrivă — moment al adevărului, alături de el erau Anton Tauf, Cornel Gurițâ, Dorin Dron, Vera Petreanu, Constantin Diplan, într-un film cu efecte imagistice datorate operatorului Ion Anton și cu muzică de H. Maiorovici. Tot în aprilie 1968 a fost prezentat pe ecrane un alt film de referință: *Gioconda fără surâs* de Malvina Urșianu, un „film de debut" și, totodată, un *film de autor* care inaugura o carieră unică în cinematografia națională (alcătuită exclusiv din filme de autor). În volumul consacrat unui scenariu de Malvina Urșianu („*Serata* — de la scenariu la film"), Roxana Pană sublinia: „Caz de excepție în cinematografia noastră, Malvina Urșianu s-a afirmat ca autor total încă de la debut — *Gioconda fără surâs* (...). Nu e vorba, în cazul filmelor sale, opt la număr (în anul 1989, *n.n.*) de o simplă asumare a celor două laturi esențiale în creația cinematografică — scenariu și regie — ci de o coerență tematică, ideatică și stilistică, ce ne îndrituiește să vorbim de o operă și nu de o întâmplătoare înșiruire de titluri într-o filmografie personală. Indiferent de timpul acțiunii, filmele Malvinei Urșianu — mărturie a conștiinței sale artistice, reflex al unei biografii spirituale — comunică între ele printr-un subteran joc al oglinzilor, al corespondențelor. Într-o cinematografie adeseori tributară poveștilor inofensive, minore, Malvina Urșianu este preocupată până la obsesie de temele majore, de meditația gravă, responsabilă, asupra dialecticii societății, filmele sale putând fi cu îndreptățire numite *politice,* în sensul implicării profunde și în cel al comunicării unui mesaj de nobilă vibrație patriotică". Personajele principale din *Gioconda fără surâs,* Irina și Caius, se reîntâlnesc după 20 de ani de la o despărțire ale cărei cauze le presupunem. Practic, tânăra femeie, inginer chimist, a renunțat la viața personală în favoarea vieții — și reușitei — profesionale. Cazul de eșec sentimental este analizat cu luciditate, personajele sunt, cum scria cineva, ca niște „camere de rezonanță" ale propriilor greșeli din trecut. Nu este chiar lipsit de semnificații faptul că personajul legendar al Giocondei își pierde surâsul tocmai în perioada anilor '50–'60,

când se desfășoară acțiunea filmului (reconstituită prin flash-back-uri și prin interferarea a două planuri temporale). Drama modernă pe care o propune Malvina Urșianu are o conotație suplimentară: aflată în interiorul tramei, identificându-se cu eroina titulară, autoarea avertizează, în nume propriu, că fiecare om trebuie să se simtă responsabil nu numai pentru propriul destin, ci și pentru destinul celuilalt. Irina și Caius — cărora Silvia Popovici și Ion Marinescu le desenează portrete durabile, Gioconda fără surâs devenind un personaj emblematic al actriței —, cei doi eroi ai dramei, înțeleg într-un prea târziu acest adevăr, continuarea însingurării este inevitabilă, sentimentele erodate nu suportă nici un fel de recondiționare. Filmat de Nicolae Girardi — care a marcat expresiv disonanțele temporale și sentimentale ale intrigii —, cu scenograful Nicolae Drăgan și cu compozitorul Richard Oschanitzky în echipa de filmare, cu Gheorghe Cozorici, Lucia Mureșan, Nicolae Radu, Florian Pittiș printre ceilalți interpreți, *Gioconda fără surâs* rămâne o bornă în biografia filmului inspirat din actualitate.

În afara momentelor „de vârf" ale deceniului al șaptelea (la acest „capitol" al filmelor cu subiect contemporan), *Meandre* de Mircea Săucan și *Reconstituirea* de Lucian Pintilie, ar fi de reținut alte două titluri: *Răutăciosul adolescent* de Gheorghe Vitanidis și *Căldura* de Șerban Creangă. Prin *Răutăciosul adolescent* (martie 1969) intra în cinematografie, deocamdată ca scenarist, scriitorul Nicolae Breban, care își propunea să nuanțeze o „iubire imposibilă", povestea de dragoste dintre un medic și o asistentă medicală. O proză substanțială, cu personaje puternice, cu tentante jocuri între aparențe și esențe (însuși titlul vine din zona aparențelor), cu bine plasate accente psihologice în investigarea universului intim al doctorului Palaloga, eroul povestirii cinematografice. Regizorul Gheorghe Vitanidis — care abordase filmul de actualitate și prin tinerescul *Gaudeamus igitur*, o poveste studențească petrecută în Cluj (premiera: aprilie 1965) — a căutat corespondențe cât mai potrivite frazei literare, fiind ajutat de operatorul Aurel Kostrakiewicz, de compozitorul Tiberiu Olah, de scenografii Marcel Bogos și Rodica Savin. Construit, o parte, pe un gradat suspense psihologic, filmul se concentrează asupra poveștii de dragoste, recurgând — deopotrivă — la elemente lirice și estetizante. Actorii conferă intrigii un plus de atractivitate: Irina Petrescu și Iurie Darie — protagoniștii tramei — creează personaje atașante, în timp ce Virgil Ogășanu, dintr-un confesor indiscret devine un alter-ego al doctorului Palaloga, zona luminoasă a conștiinței sale, auto-ironia lui purificatoare. Mai sunt, în acest film cu lumini și umbre de viață, Ioana Bulcă, Horea Popescu, Zizi Șerban. Ca scenarist al filmului *Căldura*, Horia Pătrașcu își anunța performanța din *Reconstituirea*, contribuind în mare măsură la intrarea „cu dreptul" în cinematograf a regizorului Șerban Creangă (în noiembrie 1969). La numai un an după absolvirea facultății, la nici 25 de ani, regizorul Șerban Creangă aducea pe ecran personaje apropiate ca vârstă (Horia Pătrașcu, nici el, n-avea decât vreo cinci ani în plus), fiind și co-scenarist la povestea tânărului „băiat cuminte" din *Căldura* a cărui intrare în viață, după „ultima noapte a copilăriei", depinde — după cum o arată filmul — de „căldura" celor din jur, căldura — în accepția cineaștilor — fiind dușmanul căldurii. Principalul câștig al filmului — cu Vladimir Găitan, Emilia Dobrin, Sebastian Papaiani, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Nicolae Secăreanu în distribuție — era buna cunoaștere a psihologiei tinere, comuniunea cu personajele lor. Faptul că un film tânăr, al unui regizor tânăr, încheia — cu numai două luni înaintea *Reconstituirii* — anii '60 era un semn de speranță...

„MEANDRE", UN FILM ÎNMORMÂNTAT DE VIU

Cea mai rușinoasă „întâmplare" din istoria filmului românesc s-a petrecut cu pelicula lui Mircea Săucan *Meandre:* după premiera din septembrie 1967, filmul a fost retras, la foarte scurtă vreme, de pe ecrane și, vreme de 23 de ani, n-a mai fost programat vreodată, astfel încât statistici de la sfârșitul anului 1989 indicau, în dreptul acestui lungmetraj, impresionanta cifră de 63.862 spectatori. Dintre premierele cinematografice ale anului 1967, *Dacii* lui Sergiu Nicolaescu acumulase în jur de 12 milioane de spectatori, comedia lejeră *Șapte băieți și o strengăriță* strânsese vreo șase milioane, *Meandre,* de Mircea Săucan, avea — numărați cu grijă — 63.862 „vizitatori". Nimeni nu va putea spăla vreodată această pată de pe obrazul cinematografului românesc. Când Mircea Săucan propunea spectatorilor filmul *Meandre,* respirația criticii s-a oprit pentru o clipă, am simțit cu toții — pe vremea aceea se mai întâmpla această ignominie — că ne aflăm în fața unui fapt artistic ieșit din comun. Am scris-o și am spus-o, cei care ne-am grăbit, pentru că, la foarte scurtă vreme după premiera de la „Casa Armatei", cariera la public a filmului a fost stopată. Cifra de spectatori, după 23 de ani de la premieră, reprezintă un adevărat „record al rușinii".

Filmografia lui Mircea Săucan fusese inaugurată, cu scurtmetraje documentare, încă din 1955 (*Pe drumul libertății,* apoi *Casa de pe strada noastră* și „montajul" de război *Pagini de vitejie*). Cum am văzut, *Când primăvara e fierbinte,* primul său lungmetraj din 1961, un film cristalin și personal, care anunța o personalitate eminamente cinematografică, a fost primit cu interes de critică. Al doilea lungmetraj al regizorului, prin scriitura sa extravagantă, a fost mai mult decât continuarea unui experiment stilistic, a fost o mică „revoluție" estetică. Este drept: la premieră, în săptămâna respectivă de rulare în cocheta sală de pe bulevardul cinematografelor, publicul nu s-a prea înghesuit la filmul lui Mircea Săucan *Meandre*. Critica a găsit atunci o explicație-scuză, s-a scris că filmul își depășește epoca, s-a spus că limbajul lui cinematografic va deveni accesibil unor categorii mai largi de spectatori abia peste un deceniu, critica a încercat să „implementeze" valoarea culturală a filmului în conștiința publică. Dar filmul, retras de pe ecrane, n-a fost reprogramat niciodată (până-n anii '90), astfel că o creație cinematografică de o actualitate estetică, filozofică și morală perenă a fost înmormântată de vie, cu bună știință (invidia colegială nefiind chiar ultima dintre cauzele acestei crime).

În ciuda unui asemenea tratament, filmul lui Mircea Săucan *Meandre* rămâne o capodoperă, a cărei actualitate — estetică și spirituală — n-a fost tulburată de trecerea anilor. Îndeosebi două din temele sale fundamentale îi susțin destinul: aceea a relațiilor dintre artist și societate (cu nuanțări privitoare la un timp istoric anume, dar și cu deschideri spre universalitate, spre universalitatea spațială și temporală) și aceea a „clopotului de sticlă" familial (cu consecințe sociale dramatice, dacă nu ar fi vorba decât despre vidul sufletesc ca o componentă „dobândită" a personalității umane). Prin *Meandre,* regizorul Mircea Săucan și-a aflat drept colaborator, ca scenarist, un scriitor cu afinități spirituale, Horia Lovinescu — preocupat și ulterior de tot ceea ce determină și tot ceea ce presupune „moartea unui artist" —, a inaugurat o frumoasă relație artistică cu operatorul Gheorghe Viorel Todan, și-a schimbat compozitorul, apelând la Tiberiu Olah (rămânând, așadar, în familie), a recurs pentru o dată la scenograful Constantin Simionescu și și-a ales drept

protagoniști ai dramei pe Margareta Pogonat și Mihai Pălădescu, care au conferit personajelor lor o mare doză de firesc și o personalitate acaparantă. Printre ceilalți interpreți din *Meandre*, Ana Széles, Dan Nuțu, Ernest Maftei, Ion Tâlvan, Radu Dunăreanu.

Pentru regizorul Mircea Săucan experiența aceasta a însemnat „începutul sfârșitului". Curând după *Meandre*, eșuat — prin forța lucrurilor — în zona unor „filme publicitare" (a se citi... mijloace de subzistență), ajutat de câțiva tineri care i-au simțit și i-au înțeles arderile și chemarea (printre aceștia fiind viitorul operator și regizor Nicolae Mărgineanu, viitorul scenarist și publicist Mihai Creangă, pe atunci studenți), Mircea Săucan se juca sublim în *Avaria* (I, II, III, IV). „A înebunit Săucan! — se șoptea pe la colțuri. Și-a dezbrăcat eroii și i-a filmat, goi, pe fundalul mănăstirii Voroneț!" *Avaria* (un film publicitar la care, deloc întâmplător, regizorul continuă să țină) era, însă, un gest artistic de o supremă luciditate: regizorul, simțindu-și propria sufocare artistică, dar păstrându-și speranța redresării, a făcut, din filmul unei intoxicări cu gaze toxice (comandat de Ministerul Chimiei), filmul unei învieri! Nu cred că mai este nevoie de vreun comentariu. Câteva dintre replicile „care rămân", după re-vizionarea filmului *Avaria*, au darul, însă, să vorbească de la sine, fiecare dintre ele cu doza sa particulară de ironie și adevăr: „fiecare sentinelă este răspunzătoare de întregul imperiu", „nu trebuie o victimă pentru a lua proba purității aerului la mare înălțime", „să vorbim și noi ca în cărțile bune", „ar trebui să existe un grădinar al oamenilor" și — după frumoasa imagine, filmată de operatorul Nicolae Mărgineanu, cu protagoniștii, Gabriela Alexandru și Mihai Creangă, auzi, pe fundal de Voroneț — replica ultimului: „nu întotdeauna libertatea înseamnă nebunie".

Mircea Săucan nu s-a putut împăca niciodată cu stupizeniile cenzurii, și-a apărat cu încrâncenare dreptul la o creație sinceră și personală, s-a opus cât a putut (dar n-a putut prea mult!) la imixtiunile brutale în filmele sale, refuzând concesiile și compromisurile. Din acest motiv, unul dintre filmele sale (despre care n-am vorbit încă), *Țărmul n-are sfârșit*, realizat în 1962, n-a fost prezentat în premieră publică. Referindu-se la acest film, regizorul Victor Iliu, în însemnările sale (datate 17 aprilie 1965), nota că Mircea Săucan dovedește fantezia unui „combinator de cocteiluri suprarealiste", că el „mai adaugă și o doză de mister, de neliniștitoare alchimie, condiție și motiv al talentului, al producerii «obiectului» de artă, al fiorului și emoției pe care le emană (și care-l transcend prin semnificațiile lor de simbol, de metaforă, cu prelungiri îndepărtate și greu de fixat"...). Analizând filmul *Țărmul n-are sfârșit*, în aceleași însemnări, Victor Iliu ajunge la următoarele concluzii: „El surprinde printr-o ciudată atmosferă și îndrăzneală de concepție, de invenție. Am căutat să-mi lămuresc natura ideației artistice de la obârșia imaginilor filmului și cred că am găsit-o, parțial: aici e vorba de o tehnică simplă, aceea a *insolitului*, a *nonsensului*. Punând împreună elementele eterogene și obligându-le să intre în «combinație», creează senzația ineditului, a descoperirii senzaționale". Deși surprinde la Săucan și o „doză de infatuare artistă", Iliu notează: „Totuși, tehnica, folosită cu atâta dezinvoltură provocatoare, este minunată și n-am motiv — dimpotrivă! — să n-o folosesc și eu". Am ales acest citat pentru că, iată, un film, practic, inexistent, al unui „ucenic", este folosit ca „material de studiu" de către un „profesor de cinema". De altfel, Victor Iliu a analizat atent și alte creații ale lui Mircea Săucan. Despre *Meandre* nota (în 30 mai 1966): „Există lumi primordiale, aurorale, există lumi zenitale, solare, există lumi crepusculare, agonice și există lumi hibernale, înghețate, în care mișcarea a încetat și peste care planează uitarea, lumi ieșite din istorie, în care pulsația timpului s-a stins pentru totdeauna, o lume pe care încă

ți-o mai poți imagina ca pe o degradare a cosmosului, ca pe o lume din care omenirea a emigrat într-un apocaliptic exod, în care mai există urmele omului. Dar mai există și neantul, neantul pe care nici o minte omenească nu și-l poate reprezenta, și lumea *Meandrelor* stă, clătinându-se, în pragul neantului, ca o Atlantidă, cea de pe urmă: nici o auroră nu mai este posibilă. (Ascultați atenți filmul și vă veți convinge!)".

Revenind la creația lui Mircea Săucan de după *Meandre* (și după *Avaria*), la refuzul concesiilor și compromisurilor, povestea unui film precum *100 de lei*, prezentat pe ecrane în noiembrie 1973, este explicită și elocventă. A fost o altă crimă. Pentru că regizorul a refuzat aberantele pretenții ale cenzurii, filmul a fost prezentat în premieră nu numai fără încuviințarea regizorului, dar și fără aportul lui creator, pelicula fiind „dreasă", prin părțile esențiale, de persoane rău și urât intenționate. Datorită unor oameni onești, cum a fost criticul Mihai Tolu de la Arhiva Națională de Filme, varianta originală a filmului *100 de lei* s-a păstrat intactă — neprescurtată, nemodificată — peste decenii, astfel că, după '89, ea a putut fi văzută, la Cinematecă, de către cinefilii bucureșteni. Dan Nuțu, Ion Dichiseanu — cei doi frați din film, cu moduri de viață și de gândire diametral opuse —, Ileana Popovici — personajul care declanșează conflictul —, Violeta Andrei, ceilalți interpreți ai filmului au făcut dovada că filmul lui Mircea Săucan avea o cu totul față decât aceea de la premieră. Dar asta se întâmpla după 20 de ani, ca-n Alexandre Dumas. Filmul *100 de lei* a fost ultimul lungmetraj al regizorului. Apoi Mircea Săucan s-a stins văzând cu ochii. Noi, criticii, unii dintre noi, mai aminteam din când în când de *Meandre* (trecuseră cei zece ani fatidici, au trecut și alții), dar apelurile noastre n-au avut nici un ecou. Peste ani, Mircea Săucan mărturisea: „pentru mine, în anii aceia, orice referire în presă la *Meandre* însemna un tub de oxigen". Îl întâlneam tot mai rar: îmbătrânit prematur, obosit, la capătul puterilor fizice și psihice, dar... fericit. Exemplifica „pe viu" teza conform căreia omul care suferă nedreptăți este mult mai fericit decât cel care le săvârșește. Pentru o bucată de pâine, regizorul a ajuns la azilul (de filme documentare) „Sahia" — care a salvat de la inaniție mulți cineaști în „epoca de aur" —, „loc de muncă" unde a mai avut o singură străfulgerare cinematografică, filmul documentar *Mâine începe azi* (despre o promoție de elevi ai unui liceu bucureștean): este inutil să insistăm asupra faptului că regizorul s-a gândit ieri la „mâinele" de azi. Noi, criticii, unii dintre noi, mai scriam o dată, și încă o dată, ceva despre *Meandre*. Regizorul punea mâna pe telefon: „îți mulțumesc, prietene!" Pe la începutul anilor '80 am aflat că Mircea Săucan își găsise o oază existențială în orașul Sfintei Familii, la Nazareth. Vestea i-a bucurat pe cei care au crezut nesmintit în el. După Revoluție a venit de câteva ori prin țară. Avea altă mină. Înviase. Filmele lui au început să circule. Documentarul *Pagini de vitejie* a fost inclus în „Retrospectiva filmului documentar românesc" organizată de Moritz și Erika de Hadeln la Nyon și Berlin, în 1990 și — respectiv — în 1991. *Meandre* a participat în Elveția, la Locarno, la o altă retrospectivă cinematografică și s-a bucurat de o primire deosebită, după cum au relatat martori oculari ai evenimentului, criticul elvețian Jean Perret și criticul român George Littera. Ba mai mult. Vreme de câteva săptămâni, în 1991, Mircea Săucan a și filmat în România, cu Ernest Maftei, prin Negrești, Oaș, povestea unui „îngropat" care, plictisit în locul somnului de veci, iese din groapă și-și poartă coșciugul spre un loc mai prielnic. Ce coincidență! Era un film... francez: *Le retour*. Sigur, întoarcerea lui Mircea Săucan — spre film, în România — a fost benefică. S-a reprogramat *Meandre*, pe marile și pe micile ecrane. A fost organizată și o retrospectivă la Cinematecă, cu va-

rianta cea adevărată din *100 de lei,* cu filme interzise, cu filme înmormântate. Dar Mircea Săucan rămâne unul dintre cineaștii sacrificați, proscriși ai regimului totalitar. Avea dreptate: ca să iei proba aerului la mare înălțime nu trebuie neapărat o victimă.

LUCIAN PINTILIE ȘI „RECONSTITUIREA"

Un claxon strident, prelung, asurzitor, ca o alarmă, întrerupe brusc liniștea densă, cu contururi aproape materiale. Până atunci, viața, încremenită în oameni și locuri, își oprise, parcă, respirația. Doar un clipocit de apă, sau un șuier îndepărtat de tren, doar imaginile acelea bizare, măcinate de-a valma pe ecranul televizorului, întrerupeau, ca o presimțire, nemișcarea. Până și cuvintele cădeau încet, într-un ritual obsedant, ca și cum glasurile s-ar fi temut să tulbure liniștea, de început sau de sfârșit de lume. Și dintr-o dată, în acest microunivers steril și indiferent, un buton defect, un semnal de alarmă: începe „reconstituirea"! Astfel debutează filmul lui Lucian Pintilie *Reconstituirea,* a cărui premieră bucureșteană — un adevărat eveniment, dat fiind interesul public de excepție! — a avut loc în primele zile ale anului 1970.

Regizorul Lucian Pintilie ajunsese la film încă din anul 1966, venind din teatru (și după ucenicii la cei mai importanți cineaști români, Victor Iliu și Liviu Ciulei), ajunsese la film, și nu oricum, ci prin *Duminică la ora 6,* o peliculă care — după premiera din ianuarie 1966 — avea să fie premiată la multe festivaluri naționale și internaționale, la Mamaia, la Mar del Plata (premiul special al juriului), la „micul Cannes" (Marele Premiu) și la Hyerès. În volumul său „Arta narațiunii în filmul românesc", Ioan Lazăr își propune să descifreze, la tânărul regizor debutant (Pintilie avea 32 de ani atunci), *sensul unei opțiuni:* „Lucian Pintilie a lucrat cu Iliu, dar și cu Ciulei. A avut însă puterea să rămână el însuși, și nu ne temem de locul comun al acestei observații, deși ne-ar fi la îndemână să constatăm, de pildă, încă din genericul *Duminicii la ora 6,* două tendințe ce par specifice stilurilor ultimilor doi: pe de o parte privirea clară, ordonatoare, deși mai degrabă tensională decât epică — ce amintește de stilul „clasic" al autorului *Morii cu noroc* — iar pe de alta, *contrapunctarea* secvenței (grupul excursioniștilor și respectiv cei doi protagoniști prinși într-o acțiune ce-și are legile ei dure), cu trimitere la filmele lui Ciulei". Tot despre intrarea specifică în cinematograf a lui Lucian Pintilie vorbește și principalul său mentor, Victor Iliu, referindu-se tot la filmul de debut: „Lucian Pintilie este un regizor de teatru, cu o experiență limitată și în televiziune. El a fost obișnuit cu convențiile scenei, cu tirania textului, iar acest film, cu calitățile și excesele lui, ilustrează tocmai această beție care l-a cuprins pe Pintilie când s-a întâlnit cu posibilitățile filmului, cu mobilitatea cadrului, cu resursele contrapunctului audio-vizual, cu putința reproducerii fluxului vital al realității și cu alte aspecte ale creației filmice, necunoscute omului de teatru" („Fascinația cinematografului", pag. 142). Din punct de vedere tematic, *Duminică la ora 6* este — raportat la finele veacului XX — un film „datat": trama este plasată în anii luptei comuniștilor din ilegalitate (co-scenaristul fiind, el însuși, un publicist ilegalist, Ion Mihăileanu), personajele din centrul intrigii fiind doi tineri care se cunosc în timpul unor acțiuni conspirative. Din capul locului, însă, Lucian Pintilie nu a mizat pe „conjuncturalul politic"

ci și-a structurat demersul regizoral pe povestea de dragoste a filmului, urmărind cu precădere — alături de operatorul Sergiu Huzum, care a experimentat, începând de la acest film, procedeul *trans-trav*-ului — parametri artistici. Cele două personaje principale, Radu și Anca (cu Dan Nuțu și Irina Petrescu în roluri, tineri și frumoși), trăiesc o poveste de iubire tumultoasă și tragică — băiatul este trădat în acțiunea conspirativă pe care o duce la bun sfârșit cu prețul vieții —, narațiunea se desfășoară „cu sufletul la gură", și, dintr-o dată, prin această „simplă coincidență", structura povestirii — concepută ca un prelung monolog interior — duce cu gândul la experimentele „noului val" francez și, prin forța lucrurilor, la valoroase creații cinematografice pe plan mondial din vremea respectivă. Ritmul acțiunii, galopant uneori, alternează cu lungi secvențe de așteptare crispată, fiind — din loc în loc — punctat de câte un leit-motiv avertizant, cum ar fi acela al ascensorului, cu misterul său abia în final revelat, un sărman lift care preia — totodată— și funcțiile „fatum"-ului antic. Lucian Pintilie s-a gândit, neîndoios, la tragediile clasice când și-a structurat *Duminică la ora 6*. În filmul său, alături de Irina Petrescu și Dan Nuțu — amândoi, cum spuneam, cu „momente de grație" — mai apar Eugenia Popovici, Cătălina Pintilie, Eugenia Bosânceanu, Costel Constantinescu, Marcel Gingulescu, Constantin Cojocaru.

Reconstituirea avea să fie al doilea „pas" cinematografic al regizorului Lucian Pintilie. Nuvela cu titlu omonim a scriitorului-scenarist Horia Pătrașcu a stat la baza scenariului și a filmului care marca momentul de început al unei „revoluții cinematografice". Ceea ce am simțit, atunci, într-un fel sau altul, cu toții (inclusiv cei care răspundeau de destinele cinematografiei, dovadă fiind faptul că Lucian Pintilie a rămas vreme de două decenii un „regizor interzis"), a devenit certitudine de-a lungul anilor. Horia Pătrașcu făcea, în acest sens, următoarea mărturisire, după două decenii de la premiera filmului: „În nuvela mea, tragedia se produce fără vina cuiva, se datorează numai destinului. Accentele lui Pintilie așează vina pe umerii tuturor, rezultând din asta o actualizare, o politizare, în sensul nobil al cuvântului. Acum observ că acea actualizare avea să devină profetică. Ea rezumă cu anticipație tot drumul nostru din 1968 până în 1989. Și oricât sunt de trecut prin toate, n-am reușit să-mi reprim o lacrimă. Era, poate, regretul pentru cele mai bine de două decenii care s-au scurs pe lângă tinerețea noastră, pe care le-am pierdut în lipsă de libertate" („Film", ianuarie 1990). Claxonul acela strident, prelung, asurzitor, ca o alarmă, care deschidea filmul, anunța și spiritul *angajat* ce avea să guverneze cele mai valoroase creații ale cinematografiei naționale în deceniile următoare. Dar să revenim la „momentul '70" când filmul *Reconstituirea* a rulat, opt săptămâni consecutiv, pe un ecran bucureștean (și atât!). Trama reconstituie, sau, mai exact, merge pe firul reconstituirii unui incident, regretabil, dar fără consecințe inițiale foarte grave, ai cărui protagoniști sunt doi tineri prieteni, Vuică și Ripu, proaspăt bacalaureați ai unui liceu seral. Incidentul respectiv — de fapt o bătaie petrecută în momente euforice — avea să fie regretat de cei doi, treziți la realitate de întorsătura periculoasă pe care ar fi putut-o lua întâmplarea. Dar reconstituirea — în accepție judiciară — e reconstituire, chiar dacă punctul ei de pornire a fost un incident minor („o prostie, o tâmpenie" — cum îl califică însuși procurorul). La reconstituire participă, pe lângă procuror, un profesor, o fată, o bătrână, martori ai încăierării, un milițian, cei doi împricinați, de fapt doi băieți simpatici, cam teribiliști, dar — în fond — niște „fermecători inocenți" (cum avea să-și numească Andrzej Wajda eroi ai săi, reprezentanți ai aceleiași categorii tipologice) și, în plus, o echipă de filmare care are sarcina „de sus" să filmeze operațiunea reconstituirii, să facă un film educativ,

„să vină poporul la club, să tragă concluzia". Numai că... poporul, deocamdată, e la meci, în apropierea locului unde se desfășoară reconstituirea este un stadion, zgomotul mulțimii acoperă nu o dată ambianța sonoră a reeditării și filmării întâmplării. Cât despre reconstituirea propriu-zisă, ea se desfășoară într-un semnificativ crescendo; din dorința de a se re-produce cât mai exact, cât mai autentic încăierarea celor doi tineri, situații, poziții, gesturi, replici, lovituri din realitatea anterioară, deznodământul va fi tragic. Pornind de la reacțiile celor doi tineri puși să repete la nesfârșit regretate gesturi de violență, filmul acuză, fără menajamente și fără false pudori, în imagini adeseori brutale, starea de violență care conduce destinul eroilor spre un final-limită. Unul dintre protagoniști, lovit cu putere de celălalt, își pierde viața. *Reconstituirea* este un film amar, care își propune cu încăpățânată premeditare să refuze edulcorările vieții (din alte filme românești, de-atunci sau de altădată), dorința de demistificare a regizorului, repulsia față de idilism și formalism fiind mai mult decât evidente. În epocă, scriitorul-scenarist Horia Pătrașcu scria: „Nu trăim în aer șampanizat, și e fals și e păcat să încercăm să impunem prin filme impresia că acesta ar fi aerul în care trăim".

Încă din primele secvențe, aerul rarefiat al localității de munte în care se petrece drama, căldura insuportabilă, atmosfera încărcată transmit o senzație de sufocare. Filmul lui Lucian Pintilie este, înainte de toate, un film de „stări", povestea se reduce la câteva fapte, dilatate de prelungile așteptări ale filmului. În cronica sa din „Contemporanul", Ana Maria Narti puncta, deopotrivă, această stare tensionată de spirit — determinată de circumstanțele așteptării — și realitățile „filmului în film", descriind astfel secvențele de început ale peliculei: „Genericul este direct și spectaculos. El ne aruncă dintr-odată în fața tema «cinematograf-existență» pentru că sfâșie din prima clipă convenția, deschide culisele, arată atelierul cinematografic. Este chiar înlănțuirea de filmări ale unui moment-cheie, însoțită de toate sunetele și semnele reale din minutele realizării — zgomote ale aparaturii în lucru, indicative de plachetă, îndrumări aruncate biciuitor de regizor, ecouri neprevăzute care plutesc în aer. După încheierea genericului, câteva imagini liniștite premerg acțiunea și ele strecoară, picură pe ecran, cu totul altfel de uimire. Vedem: capul chel, zgâriat de o cicatrice mare, al ospătarului care doarme prăvălit pe o masă; un șir de uși care se leagănă, închizând și deschizând în gol cabinele barăcii de strand; împletitura cenușie de șine, sârme și stâlpi de la o curbă de cale ferată; o casă parcă zărită prin aburi de toropeală; crâmpeie nelegate de nimic din ce a fost înainte, desprinse de pe un ecran de televizor — tineri care cântă, o fată cu o pălărie fantastic acoperită de flori, alte chipuri de fete, o privire. Nu este o intrare în mediu, nici o pregătire de atmosferă, ci o alăturare abruptă de senzații, un conglomerat de semnale văzute. Sunt fire, linii vii de contact cu un infinit de amănunte". După cum s-a mai spus, Lucian Pintilie și-a propus această dilatare a senzorialului, a senzațiilor și a percepțiilor, pentru că — în acest film despre *cinematograf* și despre *existență* — un rol determinant îl dobândește *întâmplarea*, această „particulă mereu uimitoare din existența omului", care transformă viața într-un șir nesfârșit de permutări și combinații cu final neașteptat. Punctul de plecare al conflictului din *Reconstituirea* este o întâmplare (bătaia băieților), și tot din întâmplări mărunte, banale, alunecoase, care se cheamă și se resping, se naște tragedia. Universul concentraționar al filmului — cu personajele–semn ale procurorului, profesorului, cineastului, milițianului — închide, în uriașa-i metaforă, însăși societatea românească a anilor evocați, cu fisurile ei grave care anunțau prăbușirea. În acest cadru — și aceasta este, probabil, cea mai

importantă opțiune filozofică și stilistică a regizorului — Lucian Pintilie lasă să se reverse *viața*. Viața, cu imaginea ei cenușie — operatorului Sergiu Huzum i se datorează multe din calitățile specifice ale filmului, imaginea fiind primul suport al senzațiilor și percepțiilor —, viața, cu zgomotele ei reale, cu firescul trăirilor, cu amănuntele mereu incitante, cu trupurile care ajung să se confunde, în teribilele secvențe din final, cu noroiul. Practic, în film nu există interpreți de roluri ci dezvăluiri psihologice și morale, sintetizate prin teatralitatea lui Emil Botta, masivitatea lui George Constantin, pasivitatea lui Ștefan Moisescu, inconștiența Ilenei Popovici, uscăciunea lui Nicky Wolcz, obtuzitatea... cumsecade a lui Ernest Maftei, prin volutele de inventivitate și vinovăție ale celor doi protagoniști, George Mihăiță și Vladimir Găitan. Prin toți, filmul este, înainte de orice altceva, viață. Iar tragedia, cum spuneam, se naște din întâmplările vieții. „Lovește-l în gură! Apucă-l așa... dă-i!" se străduiește operatorul-amator, devenit regizor al reconstituirii, să-i stimuleze pe „actorii" filmului său „educativ", după ce militianul — cel mai evident „semn de epocă" — își expusese poetica lui sui-generis, cum vede el arta, „ca-n viață, nici prea-prea, dar nici..." Numai că băieții rezistă, până la proba contrară, să se dedubleze, să se pervertească la comandă, chiar amenințați cu pușcăria, refuză să coboare ochii în pământ, în noroi, rămân — simbolic — cu privirea ațintită în sus: „Nu te uita la mine... uită-te în jos!" — comandă cineastul de ocazie, „Dom'major, ați fost vreodată acolo sus, pe munte?". Vuică și Ripu au corespondențe în cinematograful mondial, ei vin, parcă, din anti-eroii „free-cinema"-ului englez, au ceva din *Asul de pică* al lui Milos Forman, din *Cenușă și diamant* sau din *Fermecătorii inocenți* ai lui Andrzej Wajda, privesc și ei cu mânie — ca-n dramele lui John Osborne —, dar nu „înapoi" ci în prezentul imediat. Un actor uriaș domină, prin rol și semnificație, opera filmică: Emil Botta, în rolul Profesorului, după cum o spune și Dan Stoica, într-o cronică — după 20 de ani — din „Noul Cinema" (3/1990): „El este singurul personaj care *înțelege*, care are conștiința tragediei ascunse în banalitatea faptelor. Intelectualul care trăiește până la insuportabil conștiința represiunii sistemului, a torturii morale la care sunt supuși cei doi tineri, aduce cu sine o durere acumulată în timp, într-o stratificare sufletească a suferinței, amintind de personajele lui Dostoievski ori Soljenițîn". Din aceeași cronică (pusă sub titlul „Artă și istorie"), reținși caracterizarea momentului social-politic românesc la „ora" acestui film emblematic: „Să nu uităm că în 1968, când s-a turnat filmul, suflul devenit tragic al Primăverii de la Praga marca societatea română asemeni celei din întreaga Europă de est. În plan artistic *Reconstituirea* avea să dea măsura dar și limita unui pseudoliberalism politic peste care sistemul n-a mai vrut și nici n-a mai putut să treacă. În 1969 când filmul a fost gata, a fost interzis; la presiunea oamenilor de cultură i s-a dat drumul, pentru ca la câteva săptămâni să fie definitiv scos de pe piață, pentru «lipsă de succes la public» (o minciună sfruntată, filmul — programat la un singur cinematograf bucureștean, „Luceafărul" — a rulat opt săptămâni consecutiv, cu cozi masive, care ajungeau până spre Universitate!, *n.n.*)". Imediat după „lipsa de succes la public", filmul a fost sechestrat într-un raft de arhivă și acolo a rămas, până după Decembrie '89. Într-un interviu... interzis la rându-i, pentru revista „Echinox", din 1980 (și apărut în 1990!), regizorul Lucian Pintilie își privea astfel, retrospectiv, propriul film: „Cred că *Reconstituirea* e un film bun, solid, profund moral — fundamental necesar oamenilor — și că este greu de imaginat o formă de imbecilitate mai plenară decât regimul prohibitiv la care este supus încă, astăzi, după 12 ani, de către niște funcționari veleitari și nărozi".

Un film interzis, în mod „firesc", a avut parte, la premieră, după „primul val" de cronici, și de cronici interzise. O astfel de cronică a fost aceea semnată de Alice Mănoiu, pentru revista „Cinema"— respinsă, împreună cu alte comentarii dedicate *Reconstituirii,* de către cenzura fostului Consiliu al Culturii și Educației Scoialiste la data premierei, și publicată după 20 de ani (în „Noul Cinema", 3/1990). Fiind vorba despre o cronică intrată — prin forța lucrurilor — în istoria filmului românesc, voi reproduce un fragment mai amplu, în care autoarea face un paralelism între Lucian Pintilie și Michelangelo Antonioni: „Lucian Pintilie a înțeles că nu ne putem înscrie într-un sistem de valori universale decât încercând, la început, să ne definim propria realitate și abia apoi să ne confruntăm cu ceilalți. Dacă *Duminică la ora 6* fusese pentru el un exercițiu stilistic pe o temă dată, o scriere în imagini expresivă și modernă, cu *Reconstituirea* el își pune întrebări fundamentale, cercetându-și cu neliniște condiția de artist și de cetățean al acestui secol. *Reconstituirea* e o profundă dramă a cunoașterii, o interogație asupra condiției umane, a indivizilor definiți în raport cu timpul și spațiul, dar mai ales cu împrejurările concrete, cu evenimentele semnificative ori accidentale pe care le trăiesc. Ca și un alt mare gânditor al ecranului, Antonioni, regizorul nostru caută nu atât culpabilități și răspunderi în plan absolut sau relativ, ci un teren mai sigur, un eveniment exterior ori interior, un *reper* în funcție de care se situează și se afirmă la un moment dat individul. În *Blow-up* acest reper era omorul *premeditat* pe care îl surprinde cu totul *întâmplător* fotoreporterul în goană după senzațional; în filmul nostru reperul declanșator de dramă e o reconstituire la care sunt *siliți* să participe tinerii «vinovați» inițial de un *accident* minor (deci un element *involuntar*), iar reconstituirea sfârșește cu o crimă. Ambele împrejurări sunt fapte ieșite din comun, întâmplări ale căror cauze, resorturi intime nu mai pot fi refăcute, cu toată conștiinciozitatea fotografului ori a operatorului obligat să reediteze reportajul acelui accident. Fenomenul e ireversibil și cine n-a prins momentul, degeaba se mai întoarnă asupra lui: nu-i va mai găsi reala semnificație. Certitudinea nu ți-o dă decât instantaneul, clipa prezentă și poate nici aceea, sugerează sceptic fotoreporterul lui Antonioni când începe să se îndoiască de însăși capacitatea tehnică, de exactitatea aparatului său, demisionând într-un fel de la necesitatea luării unei atitudini în plan civic, moral. În căutarea absurdă după niște gâște care dispar în pădure, un personaj din *Reconstituirea,* operatorul, se întreabă cu aceeași îndoială asupra realității: «Gâștele bătrânei? Dar poate că ele nici nu există». «Nu există», repetă ca un ecou, fără să înțeleagă nimic, fără să fie tulburat de incertitudinea existențială, un tânăr antrenat în același joc absurd al aparențelor și realităților. Îndoiala, incertitudinea filozofică amplifică senzația stranie a inevitabilului, a faptului că ceva trebuie să se întâmple în acea liniște, apatie a amiezii de vară". Semnalul de alarmă tras de Lucian Pintilie în *Reconstituirea,* încă de la intrarea în „subiectul" filmului, vizează consecințele funeste pe care le poate avea nesocotirea celor mai elementare drepturi ale omului într-o societate-închisoare — reprezentată în film, mai mult sau mai puțin simbolic, prin elementele ei constitutive —, însemna și continuă să însemne un „avertisment istoric". Iar faptul că, pe genericul *Reconstituirii,* putem citi: „Acest film este închinat memoriei lui Victor Iliu" nu este, la rându-i, lipsit de semnificație: pe „spirala" filmului românesc se închidea un cerc și se deschidea altul...

DECENIUL UNOR MARI PROMISIUNI (1971–1980)

MANIFESTUL UNEI PROMOȚII: „APA CA UN BIVOL NEGRU"

În primăvara anului 1970, România a fost inundată. Câteva dintre râurile țării au ieșit din matcă, provocând mari stricăciuni, drame și tragedii. Situația — de atunci încoace — s-a repetat adesea: nu vom rezuma, acum și aici, istoria inundațiilor în România (care n-a început în 1970, desigur), vom aminti, doar faptul că, din 1975 (când s-au produs, din nou, revărsări de ape în alte zone ale țării) până în prezentul imediat — mă gândesc la necazurile din anul 1999, din anul 2000 (înaintea marii secete) —, inundațiile s-au ținut lanț, producând pagube materiale și morale. Cineaștii au rămas, însă, în „banca lor", n-au mai reacționat ca la un semn. Atunci, însă, în 1970, cineaștii — in corpore (înțelegând prin aceasta un mare număr de documentariști ai Studioului „Sahia" și o promoție de absolvenți ai — pe atunci — Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică — au fost prezenți pe frontul apelor dezlănțuite. Printre scurtmetrajele de real dramatism ale documentariștilor de la „Sahia" s-au numărat *Patru zile dintr-un an* de Mirel Ilieșiu, *Cotele apelor Dunării* de Gabriel Barta, *Barajul voinței* de Virgil Calotescu, *Ore tragice, ore eroice* de Ion Visu etc. etc. Cât despre promoția 1969–1970 a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică — regizori, operatori, filmologi —, studenții (încă) pe atunci au realizat un film antologic, *Apa ca un bivol negru*: au fost prezenți cu toții în miezul tragediei, au participat cu toții la consemnarea pe peliculă a unor clipe de viață impresionante și emoționante. Pe genericul filmului *Apa ca un bivol negru* figurau Andrei Cătălin Băleanu, Petre Bokor, Dan Pița, Mircea Veroiu, Youssouff Aidabi, Roxana Pană, Stere Gulea, Iosif Demian, Puiu (Ion) Marinescu, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, Dan Naum, ing. Bogdan Cavadia. Multe „nume noi", așadar, în panoplia realizatorilor, devenite nume de referință în istoria cinematografiei naționale. Câte ceva despre noii veniți...

Andrei Cătălin Băleanu avea să rămână toată viața o promisiune. După rolul important pe care l-a jucat — ca scenarist și regizor — în *Apa ca un bivol negru* a realizat câteva lungmetraje (despre care vom vorbi la timpul potrivit), *Muntele ascuns, Sub pecetea tainei* — în colaborare, la TVR —, *E atât de aproape fericirea* și s-a oprit „definitiv", cel puțin, până în clipa de față, deși abia 30 de ani avea când s-a produs întreruperea. Petre Bokor, nici el, n-avea să facă o carieră cinematografică: după un singur film realizat în România (*Tufă de Veneția*), avea să emigreze în Canada și Australia, să profeseze regia de teatru, cu unele rezultate meritorii, pe care avea să le reediteze, după 1990, și în România. Despre Dan Pița vom avea adeseori prilejul să revenim; în filmografia sa se vor adăuga titluri după titluri: *Nunta de piatră* și *Duhul Aurului* (cu Mircea Veroiu), *Filip cel bun, Un august în flăcări* — în colaborare (serial TV), *Tănase Scatiu, Profetul, aurul și ardelenii, Mai presus de orice* — în colaborare, *Bietul Ioanide, Pruncul, petrolul și*

ardelenii, Concurs, Faleze de nisip, Dreptate în lanțuri, Pas în doi, Noiembrie, ultimul bal, Rochia albă de dantelă, Hotel de lux, Pepe și Fifi, Eu sunt Adam, Omul zilei. Vom reveni adesea și la creația lui Mircea Veroiu: aceleași *Nunta de piatră* și *Duhul aurului* (în „tandem" cu Dan Pița), *Șapte zile, Dincolo de pod, Hyperion, Mânia, Între oglinzi paralele, Artista, dolarii și ardelenii, Semnul șarpelui, Așteptând un tren, Sfârșitul nopții, Să mori rănit din dragoste de viață, Adela, Umbrele soarelui, Somnul insulei, Craii de Curtea Veche, Scrisorile prietenului* (film TV) și *Femeia în roșu*. Nu cunosc evoluția cinematografică a lui Youssouf Aidabi: el mi-a fost student la I.A.T.C. — ca toți regizorii promoției respective —, a absolvit facultatea în anul 1970 — ca toți colegii de promoție regizori —, a fost un student merituos și, devenit regizor, a plecat în țara lui, Etiopia. Roxana Pană s-a afirmat pe teritoriile criticii de film, ani la rând, la revista „Cinema" și, foarte scurtă vreme, la „foaia" post-revoluționară cu existență efemeră „Film"; a îngrijit un volum cinematografic consacrat scenariului *Serata* de Malvina Urșianu și a plecat — după 1990 —, când „revoluția cinematografică" a eșuat, spre țări mai calde (sau mai reci). Filmolog la origine, Stere Gulea — care colaborase cu Andrei Cătălin Băleanu la filmul de televiziune *Sub pecetea tainei* —, a devenit regizor „de unul singur" în *Iarba verde de acasă*, a realizat apoi alte lungmetraje, *Castelul din Carpați, Ochi de urs, Moromeții, Piața Universității, România, Vulpe vânător, Stare de fapt*, a fost o vreme decan la Academia de Teatru și Film (actuala Universitate de Artă Teatrală și Cinematografică), președinte al Televiziunii Române și, la ora scrierii acestor rânduri, a moștenit de la Radu Gabrea conducerea Oficiului Național al Cinematografiei, înființat în anul 1997. Iosif Demian — stabilit din 1985 în Australia — a semnat, în țară, imaginea unor filme precum *Așteptarea, Nunta de piatră, Duhul aurului, Un august în flăcări* (în colaborare cu Florin Mihăilescu, Aurel Kostakiewicz, Ștefan Horváth), *Zidul, Buzduganul cu trei peceți, Urgia, O lacrimă de fată* (în colaborare cu Constantin Chelba), devenind, de la un moment dat, regizor: *Urgia* (în colaborare cu Andrei Blaier), *O lacrimă de fată, Baloane de curcubeu, Lovind o pasăre de pradă, Piciul*. Ion Marinescu — devenit, după 1990, producător — a semnat imaginea câtorva zeci de lungmetraje (printre care *Viforița, Proprietarii, Mama, Eu, tu și Ovidiu, Gustul și culoarea fericirii, Ion — Blestemul pământului, blestemul iubirii, Proba de microfon, Plecarea Vlașinilor*), și a unor filme străine realizate după 1990: *Evadarea* de Jacek Gasiorowski, *Pușca de lemn* de Pierre Delrive, *Grenada* de Claude Barois, *Sindromul Kuntz* de Bruno Gantillon, *Moartea prin procură, Afacerea D'Acosta* și *Pasiune mortală* de Claude-Michel Rome. Nicolae Mărgineanu — după ani de operatorie la filme de Mircea Săucan, Mircea Drăgan, Cristiana Nicolae, Dan Pița —, avea să regizeze *Mai presus de orice* (în colaborare), *Un om în loden, Ștefan Luchian, Întoarcerea din iad, Pădureanca, Flăcări pe comori, Un bulgăre de humă, Undeva în Est, Privește înainte cu mânie, Capul de zimbru* (film TV), *Faimosul paparazzo*. Dinu Tănase a semnat imaginea unui mare număr de lungmetraje (printre care *Prea mic pentru un război atât de mare, Frații, Urmărirea* — serial TV, *Întoarcerea lui Magellan, Dincolo de nisipuri, Ilustrate cu flori de câmp, Pe aici nu se trece, Prin cenușa imperiului, Fair play*), redevenind operator și după 1990 (*Rosenemil — o tragică iubire*); între timp a semnat regia unor filme precum *Concert din muzică de Bach* — producție TV, *Trei zile și trei nopți, Doctorul Poenaru, Mijlocaș la deschidere, Întoarce-te și mai privește o dată, La capătul liniei, Emisia continuă, Cântec în zori* — film TV. După 1990, operatorul-regizor a devenit producător și a intrat în politică. Monteurul Dan Naum a murit tânăr —

în 1976, la numai 42 de ani — după ce a semnat montajul unor filme rezonante ca *Pădurea spânzuraților, Duhul aurului, Cursa* (avea la activ, așadar, doar filmul lui Liviu Ciulei când a fost solicitat la montajul documentarului *Apa ca un bivol negru*). Cât despre inginerul de sunet Bogdan Cavadia, lucrase la *Casa neterminată* și *Dragoste la zero grade* până-n 1970, după aceea la multe alte filme. „Echipa" documentarului *Apa ca un bivol negru* — alcătuită, așadar, din absolvenți ai promoției 1969–1970 (secția regie), din teatrologi-filmologi ai aceleiași promoții, din câțiva operatori ai promoțiilor anterioare și din alți specialiști tineri — avea să joace un rol important în devenirea cinematografiei naționale. Documentarul eseistic *Apa ca un bivol negru* (filmat „la cald", în primăvara lui 1970, cu imagini din miezul stihiei, dar prezentat pe ecrane abia în mai 1971!) anunța destinul fast al realizatorilor de-atunci: tinerii cineaști — majoritatea încă studenți — se afirmau printr-un film de atitudine, cu caracter programatic, mesajul lor având atributele unui *manifest*. Spiritul civic avea să rămână o constantă a activității lor cinematografice și extra-cinematografice.

Dintre cronicile de la premieră am reținut două (apărute în „Cinema", nr. 6/1971). Citez din prima, intitulată „O experiență singulară" și semnată de George Littera: „Filmat pe viu, în tensiunea ascuțită a momentului, sub impulsul senzațiilor, impresiilor imediate, încă nedecantate, filmul acesta e dictat de realitate, aș zice, și scris cu un condei grav și calm, care asociază exactitatea reportericească cu pasiunea reflecției, documentul crud cu vibrația lirică, descrierea voit rece a faptului cu emoția copleșitoare a confesiunii, constatarea cu implicarea. *Apa ca un bivol negru* mi se pare o experiență singulară în contextul cinematografului nostru de până acum, și o experiență rodnică — încercarea de a transcrie o realitate găsită, încercarea de a restitui aparatului de filmat o demnitate fundamentală, — cea a mărturiei. Și, nu mai puțin, acest film, izvorât din sensibilitatea autorilor lui la o tragedie colectivă, născut din conștiința nevoii lor de a fi prezenți, acest film pornit din inimă reprezintă un gest de angajare morală venit din partea celei mai tinere generații de cineaști de la noi, dornică să respingă evazionismul și vechile superstiții locale, hotărâtă să vorbească despre viața celor în mijlocul cărora trăiește, acum, aici. Să aplaudăm călduros acest început, acest semn de bun augur". Iată și câteva fragmente din ampla cronică semnată de Gelu Ionescu (și intitulată „film de generație"): „Filmul *Apa ca un bivol negru* a stat un an în cutii; din toate peliculele care s-au făcut despre catastrofa inundației și despre convalescența demnă și grea prin care au trecut mii de oameni, acesta este, de departe, cel mai bun. El este patetic, artistic patetic, fără a deveni vreodată melodramatic, sforăitor, formal sau cerșetor de milă. El este un film matur, matur în gândire cinematografică, mai multă tehnică de sugestie și mai multă dorință de exprimare originală decât tot restul filmelor noastre de actualitate la un loc (cu excepția *Reconstituirii*). Sigur că se poate spune că el a beneficiat de o situație unică — unul din cele mai dramatice momente prin care a trecut țara noastră în ultimii 25 de ani. Dar de ce ei, și nu alții, mai vârstnici, mai «experimentați», au pornit să îl facă? De ce au scăpat ocazia «apologeții» filmului de actualitate care fac declarații lungi și convenționale în gazete și, când e vorba de film, lasă publicului gustul amar al unor producții invalide, schematice, adeseori lipsite chiar de rutina pe care cele 5–6 filme ce le-au produs ar fi putut-o, măcar, presupune? (...). Se văd, limpede, câteva temperamente diferite: unul mai intimist și sensibil la amănunte (dar nu cele de recuzită obișnuită), un altul poate mai epic, mai atent la «caz» și încadrarea lui; se poate observa o stilistică uneori aplicată către estetizant, de bună calitate

însă, o alta care tinde către șocul imaginii-simbol. A fost o școală? Poate, dar clasa a păstrat o «frăție de arme» pe care trebuie să o lase intactă pentru a izbândi, chiar — sau mai cu seamă atunci — când fiecare va fi singur un autor. Cinematograful ei e modern, valid construit și — ceea ce mi se pare esențial — cu o disciplină cinematografică a gândirii. Nu știm, firește, ce va da fiecare din autori atunci când vor lucra cu ficțiunile, cu actorii, cu scenarii date, știute de acasă. Dar dincolo de speranțe există aici o demonstrație de talent neîntâlnită încă în cinematografia noastră. Acest debut prin adevăr este cel mai frumos pe care l-am avut. El nu trebuie uitat niciodată, de nici unul din cei care au contribuit la nașterea lui. Dacă cinematografia română va da ceea ce acest film promite, atunci să botezăm această generație: *generația inundației*. Să sperăm în ea și mai ales în faptul că ei vor ști să privească adevărul și să-l primească, la succes sau la eșec, și din partea celor ce le judecă filmele, numai și numai în speranța că ele vor fi filme adevărate".

A dat cinematografia noastră ceea ce acest film promitea? Începutul cinematografic al deceniului al optulea a fost, oricum, un semn de speranță...

DECANTAREA VALORILOR ÎN ANII 1971–1975

Înainte de a analiza contribuția specifică a „generației '70" la dezvoltarea cinematografiei naționale, să aducem în discuție situația de ansamblu a filmului românesc. Practic, producția cinematografică de lungmetraje s-a dublat către mijlocul deceniului al optulea și s-a triplat până la începutul anilor '80. Sigur, au fost „urcușuri" și „coborâșuri", dar câteva cifre, dincolo de cuvinte, confirmă constatarea de mai sus: în 1970 s-au produs 11 lungmetraje, în 1975 — 23, iar în 1982 — 32 (atingându-se un record în materie). În condițiile unei concurențe sporite, prin lărgirea sistematică a frontului creator, s-a declanșat, de la începutul anilor '70, un proces de decantare a valorilor, atât la nivelul ansamblului creator — prin constituirea, „în mers", a unor scări ierarhice, ale realizatorilor și ale operelor lor — cât și la nivelul fiecărei filmografii în parte (în creația fiecărui cineast filmele înscriindu-se pe trepte valorice). Pe spirala cinematografiei naționale s-au înscris regizori reprezentativi și regizori „de duzină", filme menite să învingă timpul și filme perisabile. Vom analiza această decantare valorică, încercând să identificăm și erodările suferite prin ani de operele cinematografice (sau, dimpotrivă, confirmările timpului). Nici n-am putea proceda altfel în „spațiul dat" al acestui compendiu: ar însemna să luăm în discuție — adăugând și filmele documentare, de animație, de televiziune etc. — mii de titluri. Selectând, la rându-ne, continuăm procesul de decantări valorice al cinematografiei naționale.

Primul cineast care și-a afirmat personalitatea în deceniul VIII a fost Sergiu Nicolaescu, prin filmul *Mihai Viteazul*. Autorul s-a dovedit cel mai prolific cineast al anilor '70, adăugându-și în filmografie titluri precum *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, Cu mâinile curate, Lupul mărilor, Răzbunarea, Chemarea aurului, Ultimul cartuș, Nemuritorii, Un comisar acuză, Insula comorilor, Piratii din Pacific, Zile fierbinți, Accident, Osânda, Omul de aur, Pentru patrie, Războiul de Independență* (în colaborare, serial TV), *Nea Mărin miliardar, Revanșa, Mihail, câine de circ, Ultima noapte de dragoste* — toate

acestea, repet, până în anul 1980; o medie, așadar, de peste două filme pe an! Cum se poate observa, este vorba despre un ansamblu foarte eterogen de titluri, din care istoria filmului — a filmelor care rămân — nu poate reține decât câteva. Primul film important al regizorului din acest deceniu a fost *Mihai Viteazul* (februarie 1971). Scenariul lui Titus Popovici este astfel alcătuit încât faptele epocii conțin trimiteri contemporane, în măsură să evidențieze continuitatea și permanența tradițiilor de luptă pentru independență, pentru unitate națională, ale poporului român. Epoca lui Mihai conține o lecție istorică de mare actualitate în continuare: „niște popoare mici, antrenate în jocul de interese ale marilor puteri nu-și pot impune dreptul la rezistență decât rezistând" — spunea domnitorul; filmul reliefează cu limpezime acest „mesaj", rostindu-l grav, ca pe un memento. Afirmația cu nuanță metaforică a istoricilor conform căreia Mihai Viteazul și-a depășit, prin clarviziune și simț politic, epoca, rămânând pentru mulți un „mare neînțeles", capătă concretețe în film: Mihai Viteazul își domină — copios uneori — marii sau mai micii parteneri istorici, aceștia sunt reduși, câteodată, la stadiul de „crochiu" (deși anunță, fiecare, însemne temperamentale sau faptice cu care au rămas, într-un fel sau altul, în istorie). Mihai este, așa cum îl vedea Nicolae Iorga, „un poet al spadei, un entuziast, un visător", un mare general, un gânditor, un revoltat: pesonajul istoric este privit din diferite unghiuri de vedere, din perspectiva relațiilor cu țara, din perspectiva Europei. Amza Pellea este un Mihai Viteazul așa cum îl descria eminentul istoric: o figură de ascet, arsă de flacăra dinlăuntru, cu barba în neregulă, „cu căutarea în adevăr înspăimântătoare", fără ca actorul să facă, din acest îndreptar tipologic, o dogmă. Regizorul Sergiu Nicolaescu și-a continuat, în acest film-portret, experiența din *Dacii*: filmul *Mihai Viteazul* are atmosferă, culoare de epocă, și din valorile plastice alese pentru a constitui cadrul filmului se compune o imagine complexă a civilizației române în epoca de mare elan patriotic pe care o evocă pelicula. Îndeosebi câteva „mari secvențe" ies în evidență, cu întreaga lor încărcătură emoțională și de sentiment. Una dintre acestea este intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia (din cea de a doua serie a filmului, „Unirea"), alta, aceea a bătăliei de la Călugăreni: în astfel de momente, imaginea operatorului George Cornea atinge momente de virtuozitate. 240 de actori și zece teatre din provincie au susținut distribuția, alături de câteva mii de figuranți, ostași, țărani, cascadori etc. Dintre interpreți, câteva nominalizări: Ioana Bulcă (un portret cu mari resurse de frumusețe al Doamnei Stanca), Irina Gărdescu (spectaculoasă în rolul Rossanei), Olga Tudorache (mama lui Mihai, o prezență dominatoare, emoționantă), Ion Besoiu (un rol de compoziție: Sigismund Bathory), Emmerich Schäffer (tipul perfid, vindicativ, reprezentat de Basta), personaje memorabile realizează Colea Răutu și Kovacs György, apoi Florin Piersic, Ilarion Ciobanu (frații Buzești), Mircea Albulescu (Popa Stoica), Clara Sebök (Cristina Bathory), Sergiu Nicolaescu însuși (Selim Pașa). Muzica lui Tiberiu Olah contribuie în mod esențial la împlinirile artistice ale filmului, unele dintre pasajele partiturii — cum este momentul „ieșirii" la mare al oștenilor Viteazului — fiind antologice. Filmul *Mihai Viteazul* inaugura cea mai fertilă perioadă din creația regizorului, aceea a colaborării cu scriitorul Titus Popovici. În ianuarie 1972 — relativ repede după filmul anterior —, Sergiu Nicolaescu înfățișa publicului *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, rămas, peste ani, după unii comentatori (printre care și subsemnatul), cel mai valoros film al regizorului. Afirmația poate surprinde, din moment ce această ecranizare a nuvelei „Moartea lui Ipu" de Titus Popovici venea după două superproducții cu secvențe spectaculos-eroice, bine primite de public și critică. Tocmai în aceasta constă, însă,

auto-depășirea cineastului: părăsind superspectacolul istoric și exotic, el și-a propus prospectarea nuanțată și aprofundată a unor psihologii. Acțiunea se desfășoară în anii ocupației fasciste, într-o colectivitate rurală aflată la răscruce de timp și de istorie. În centrul întâmplărilor, ca martor sau ca participant, se află un copil (chiar dacă scenariul nu adoptă formula nuvelei, relatarea „la persoana întâi"). Întâmplările sunt dramatice. Un ofițer neamț ese găsit mort, tăiat cu secera, la marginea drumului. Satul intră în fierbere. Nemții pregătesc represaliile. În familia adoptivă a băiatului spiritele încep să se agite. Perspectiva ca intelectualii comunei (preotul, notarul, doctorul, jandarmul, cu familiile lor) să fie luați ca ostateci pune jar pe focul neliniștii și al spaimei. Fiecare caută să-și scape pielea. Fiecare caută o soluție. Frica paralizează conștiințele. Pe sora Margareta o lasă nervii, preotul Ion (cumnatul copilului) își pierde mierea glasului, doctorul și notarul pierd și ei ceva, pic cu pic: demnitatea umană. Și dintre toate „soluțiile" este aleasă trădarea. La capătul unei adevărate „cine de taină" după ce umilul Ipu, „nebunul satului", sluga credincioasă a familiei, pus cu lingușiri și tertipuri în fruntea mesei, pentru prima oară în viață, rostește gâtuit, calm și apăsat formula magică a salvării tuturora („bine, am să mă duc și am să spun că l-am omorât eu"), arcul fricii, al lașității și al trădării se destinde. Iar copilul, care vede și învață, sătul de atâtea dezertări morale, mârșăvii și slăbiciuni omenești, își rostește neiertător sentința (care este și a filmului): „atunci i-am condamnat pe toți la moarte". Pentru băiat, adevărata valoare morală o reprezenta, încă înainte de precipitarea evenimentelor, blândul, uriașul, placidul baci Tudor, cel care păstra la vârsta părului alb bucuria jocului („de-a submarinul Dox, de-a prințesa Tarakanova, de-a Avram Iancu, de-a Decebal, de-a exploratorii la pol, de-a vânătorii în junglele Africii" — după cum o spune nuvela, de-a Napoleon și țarul — după cum o arată filmul), cel care a îndurat în viață un lung, nesfârșit șir de umilințe, până și pe aceea de a i se spune Ipu, „deși Ipu nu înseamnă nimic". Desfășurarea evenimentelor îl confirmă pe micul erou (interpretat cu dezinvoltură de un copil simpatic care va deveni, peste ani, actor: Cristian Șofron). „Piesa de rezistență" a filmului este, bineînțeles, interpretul lui Ipu, Amza Pellea, al cărui personaj, generos și stenic, înțelept și abil (sunt antologice secvențele „cinei de taină", când Ipu se joacă „de-a pisica cu șoarecii" cu comesenii îngroziți, afirmându-și marile sale disponibilități sufletești și micile sale „nebunii") reprezintă un solid pilon al filmului; sunt și alte „piese de rezistență": muzica lui Tiberiu Olah, imaginile operatorului Alexandru David (îndeosebi exterioarele, de la acel lung, obsedant, galop al ofițerului neamț peste miriști care anunță drama), performanțele artistice ale scenografului Marcel Bogos, ale Hortensiei Georgescu — autoarea costumelor, ale inginerului de sunet Anușavan Salamanian. Și alte roluri beneficiază de interpretări remarcabile: Ioana Bulcă joacă cu virtuozitate și nerv izbucnirile violent-isterice ale Margaretei, Maria Clara Sebök conferă personajului său (Clara) o frumusețe insolentă și agresivă, două tipuri meschin-pitorești creează Octavian Cotescu (doctorul) și Gheorghe Dinică (notarul), ceilalți actori — Iurie Darie, Eugenia Bosânceanu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Eliza Petrăchescu, Ernest Maftei, Lazăr Vrabie — pun peceți de personalitate pe rolurile lor. Cât despre regizor (el însuși într-un rol bine marcat), Sergiu Nicolaescu dirijează cu ochi sigur acest ansamblu, potențând și nuanțând, deopotrivă, suspensurile de acțiune și suspensurile psihologice. Cu aptitudini de... cascador, regizorul abordează, în același an, un gen cinematografic neîncercat, propunând spectatorilor filmul *Cu mâinile curate* (octombrie 1972), lăsând impresia că toată viața a făcut „film polițist". Scenariștii Titus Popovici și Petre Sălcudeanu au pus la dis-

poziția regizorului un subiect cu „va urma" inspirat din lupta dură împotriva bandelor de hoți și spărgători care acționau în Bucureștiul anului 1945. Împotriva gangsterilor din epocă — bandiți „rafinați", borfași cu pretenții, escroci de duzină, toți purtând nume cu rezonanță în acei ani, Semaca (George Constantin, jucând cu prestanță pe „creierul" matrapazlâcurilor), Lăscărică (Gheorghe Dinică, portretul unei lichele perfecte), Buciurligă (un Ștefan Mihăilescu-Brăila plin de idei) —, acționează, în principal, doi comisari: Mihai Roman, un exponent al „lumii noi" (interpretat de Ilarion Ciobanu) și comisarul Miclovan (Sergiu Nicolaescu), care nu procedează întotdeauna cu mâinile tocmai curate. Din distribuție ar mai fi de notat Sebastian Papaiani (într-un rol scurt, dar cuprinzător), Alexandru Dobrescu (un debut „neprofesionist" valabil), Monica Ghiuță, Emanoil Petruț, Dorin Dron, Jean Lorin Florescu, Cornel Gârbea, Mihai Mereuță. Nume noi în filmele lui Sergiu Nicolaescu: scenograful Radu Boruzescu — cu o inspirată reconstituire a Bucureștiului de altădată: periferii insane, maidane, străzi înțesate de reclame, vile somptuoase — și Miruna Boruzescu, autoarea costumelor. În cronica de la premieră („Contemporanul", nr. 45/1972), regretam că despărțirea de comisarul Miclovan — ucis de un glonț dușman — este, întrucâtva, expediată. N-aveam de unde să știu că adevărata despărțire se va produce abia la sfârșitul filmului următor, *Ultimul cartuș* (mai 1973): pistolul comisarului mai avea un glonț pe țeavă, comisarul Roman va lovi, cu acest ultim cartuș, în plin. Acțiunea avansează spre primăvara lui 1946, pe lângă interpreții filmului anterior apar alții — Colea Răutu, Jean Constantin, Tudorel Popa, Matei Alexandru —, este și un „film în film" („Panică la Mănăstire"), mitralierele răpăie la barul „Ritz" sau la Cheile Bicazului (unde operatorul Alexandru David filmează o urmărire spectaculoasă); cam aceasta ar fi și „problema": mai puțin riguros din punct de vedere compozițional („filmul din film", cu călugări reali și deghizați, pare... din alt film), *Ultimul cartuș* mizează excesiv pe efecte pirotehnice. Sergiu Nicolaescu punea punct aici acestui serial de aventuri, dar scenariul lui Titus Popovici și Petre Sălcudeanu avea să continue, cu alt regizor la timonă, Manole Marcus. Regizorului Sergiu Nicolaescu îi va lipsi, însă, comisarul Miclovan și va inventa un alt comisar, Moldovan, după chipul și asemănarea celui dispărut, îl va introduce într-o altă perioadă istorică tulbure, sfârșitul anului 1940, perioada dementei legionare și, colaborând la acest scenariu semnat de încă trei autori (Vintilă Corbul, Eugen Burada, Mircea Gândilă), va lansa pe piață *Un comisar acuză* (aprilie 1974). Un pistolar, așadar, vreo doi comuniști (jucați de Amza Pellea și Alexandru Dobrescu), câte un personaj-glumă (o pușlama simpatică, Limbă, desenată de Jean Constantin), câte un legionar dur (Gheorghe Dinică), câte un legionar tont (Mircea Pascu, o revelație), ritm, împușcături „cât cuprinde", puțin haz pentru destinderea încordării, tradiționala echipă de realizatori, și încă un film de aventuri (cu „va urma" și el, peste câțiva ani) a fost gata. Dar „decantări" valorice nu s-au mai produs atunci în creația lui Sergiu Nicolaescu: el „și-a făcut mâna" în coproducții semnate împreună cu Wolfgang Staudte sau Gilles Grangier (cu „lupi ai mărilor", „chemări ale aurului", „insule ale comorilor" și „pirați în Pacific"), se va întoarce în istoria îndepărtată pentru un film patetic — despre niște foști oșteni ai lui Mihai Viteazul care au pribegit prin lume și revin în țară cu drapelul voievodului —, *Nemuritorii* (decembrie 1974) și ajunge în actualitate, cu *Zile fierbinți* (decembrie 1975), un film scris de Francisc Munteanu și filmat de Nicolae Girardi: portretul unui director de șantier naval, un cinematograf tern, diluat în frazeologie, lipsit de substanță dramatică, altfel spus o expe-

rienţă neconvingătoare. Regizorului Sergiu Nicolaescu începea să-i lipsească scenaristul Titus Popovici...

La începutul deceniului al optulea, debuta ca regizor un scriitor important, Nicolae Breban, cu filmul *Printre colinele verzi* (aprilie 1971). Autorul a venit înspre film cu unul dintre cele mai cinematografice romane ale sale, „Animale bolnave", preluându-şi propriile personaje, dar refuzând ideea unei transcripţii dintr-un limbaj în altul. *Printre colinele verzi* nu este „filmul cărţii" dintr-un motiv cât se poate de evident: între carte şi film, prozatorul Nicolae Breban şi-a descoperit *vocaţia de regizor*. Altfel spus, „certificatul de regizor" al autorului n-a fost obţinut cu aparatul de filmat în mână ci înainte, când, având în faţă materialul uman şi faptic al „Animalelor bolnave", autorul personajelor şi întâmplărilor din filmul cărţii „a văzut" un film propriu-zis. Nu literar, cinematografic. Aşa s-a născut acest „film de autor" numit *Printre colinele verzi*, iar orice altă trimitere spre romanul-pretext ni se pare inoperantă. Firul narativ al filmului este aproape rectiliniu: din perspectiva celui mai inocent dintre personaje, Paul (Dan Nuţu), care se apropie şi se îndepărtează de clocotul unor întâmplări dramatice, se conturează o intrigă pseudo-poliţistă: o crimă, apoi o a doua, o a treia, într-un orăşel tihnit şi fără antecedente, pun în mişcare un întreg aparat de anchetă care, după ce-şi consumă energiile pe câteva piste false, descoperă nu numai asasinul ci, fapt mult mai important într-un asemenea film, „raţiunile" crimei. Intriga poliţistă nu constituie decât un pretext (alt pretext) pentru ceea ce intenţionează să spună, şi spune, filmul. Scenaristul şi regizorul Nicolae Breban încearcă un cinematograf *de analiză*. Pionii conflictului, în majoritatea cazurilor caractere pregnant conturate, propun mici universuri morale, pe care autorul le analizează meticulos, prin prisma unor faţete uneori contradictorii şi reflectate în conştiinţa ambiguă a unui adolescent hipersensibil şi introvertit. Doar două exemple. Arion, uriaşul şi impozantul Arion (Mircea Albulescu), care duce pe umerii săi povara predicatorului sincer, credincios, pare descins din lumea eroilor dostoievskieni. Miloia, umilul şi supusul Miloia (Vasile Niţulescu, „făcut", parcă, pentru acest rol tragic), este un om sterp sufleteşte, un „teritoriu uman" labil pe care oricând se pot produce drame şi acte de fanatism. Chiar atunci când scriitorul-regizor lasă impresia că nu are suficientă încredere în forţa imaginii, dublând-o cu vorbe ori abuzând de monologuri, tipul de cinema practicat este modern, încărcat de sugestii, susţinut de personaje substanţiale. Mai joacă în film Ion Caramitru (Mateiaş), Ion Dichiseanu (Voştinaru), Emilia Dobrin (în rolul Irinei). Susţin filmul şi partitura muzicală excelentă a lui Tiberiu Olah, imaginea funcţională a lui Aurel Kostakiewicz (natura fiind, încă de la primele secvenţe, un personaj dramatic), regizorul secund (Constantin Vaeni). Regizorul Nicolae Breban „n-a dansat decât o vară" pe ringul filmului românesc: prima experienţă a fost şi ultima, deşi *Printre colinele verzi* a scris o pagină originală în istoria filmului de actualitate.

Printre primii regizori care au realizat, în debutul anilor '70, opere de maturitate artistică a fost şi Gheorghe Vitanidis, „ieşit din pluton" cu un film echilibrat, de mare frumuseţe plastică — operatorul Ovidiu Gologan reuşind secvenţe de un „albastru infinit" —, *Facerea lumii* (mai 1971). O epocă de prefaceri social-poltice (anii 1943–1948) este urmărită prin două poveşti paralele: una, a comunistului Filipache, alta a fiicei sale, Eva; juxtapuse, cele două rememorări schiţează destinul unei familii. Avem de-a face cu un scenariu al scriitorului Eugen Barbu, care şi-a adaptat pentru ecran, în *Facerea lumii* (mai 1971), romanul cu titlu omonim. Alcătuit — în majoritate — din flash-back-uri, bucu-

rându-se de interpretări prestigioase (Irina Petrescu este Eva, Liviu Ciulei este partenerul ei, Manicatide, Colea Răutu este Filipache, printre ceilalți interpreți fiind, convingători și ei, Virgil Ogășanu, Dan Ionescu, Clody Bertola, Marga Barbu, Toma Caragiu, Matei Alexandru, Ilarion Ciobanu, Vera Proca Ciortea, Eugenia Bosânceanu, Mitzura Arghezi și mulți alții), filmul lui Gheorghe Vitanidis — la care au mai colaborat compozitorul Dumitru Capoianu și scenograful... Liviu Ciulei —, primit bine de critică la ora premierei, are, revăzut peste ani, un punct de vedere discutabil despre epoca evocată. De la „facerea lumii" comuniste, Gheorghe Vitanidis a făcut, în acei ani, salturi înapoi în timp, neînsoțite, însă, de salturi valorice. Întâi a realizat (pe un scenariu propriu) filmul *Ciprian Porumbescu* (aprilie 1973), un film biografic, a cărui principală finalitate este evocarea artistului-patriot; în acest sens filmul conține câteva secvențe vibrante (la care contribuie, desigur, și muzica lui Richard Oschanitzky și Gherase Dendrino). Interpretul rolului titular — foarte bine găsit — este Vlad Rădescu (încă student la data filmărilor), într-o distribuție amplă, din care extragem doar câteva nume: Tamara Crețulescu (filmul are și o poveste sentimentală), Emilia Dobrin, Sebastian Papaiani, Dan Ionescu — iarăși seducător! —, Clody Bertola, Dina Cocea, Ioana Bulcă, Toma Caragiu, Arcadie Donos, Amza Pellea, Carmen Maria Strujac, Gheorghe Cozorici, Constantin Rautchi. Din nou, operatorul Ovidiu Gologan a fost autorul unor imagini memorabile, o contribuție importantă în desenul de epocă al filmului având și scenograful Radu Călinescu și autoarea costumelor Hortensia Georgescu. După acest „refugiu", regizorul a sondat mai departe trecutul, consacrându-se unor scenarii ale scriitorului Mihnea Gheorghiu, realizând două filme inspirate dintr-o „epocă a luminilor": *Cantemir* și *Mușchetarul român* cu premiera în octombrie 1975. Film-portret și, totodată, frescă de epocă, filmul *Cantemir* luminează din diferite perspective figura prințului cărturar, scenariul — rod al unei documentări minuțioase și hărăzit cu valori literare — scoțând în evidență multiplele valențe spirituale, politice, strategice ale personajului renascentist, interpretat cu eleganță și aplomb de Alexandru Repan. Mai joacă în film Ioana Bulcă, Emanoil Petruț, George Constantin, Amza Pellea, Liliana Tomescu, Emil Coșeru, Ion Popescu Gopo (nimeni altul decât Petru cel Mare!), alți actori — Iurie Darie, Victor Rebengiuc, Ilarion Ciobanu —, care revin, cu partituri consolidate, în *Mușchetarul român*, alături de Dina Cocea, Liviu Ciulei, Marcel Anghelescu, Carmen Stănescu, Ion Besoiu, Ion Dichiseanu, Petrică Vasilescu.

La începutul anilor '70 și-au afirmat personalitatea, prin câteva creații de referință, regizorii tandemului de odinioară, Manole Marcus și Iulian Mihu, creația lor cinematografică instituind un *sui-generis* „dialog la distanță": primul propune *Puterea și adevărul*, al doilea răspunde — după o lună — cu *Felix și Otilia*; primul continuă serialul „mâinilor curate" (cu episoadele *Conspirația, Capcana* și *Departe de Tipperary*), celălalt vine cu *Nu filmăm să ne amuzăm*; primul ajunge la *Actorul și sălbaticii*, celălalt, în același an, vine cu *Alexandra și infernul*. Să urmărim, mai de aproape, acest „dialog la distanță"... În februarie 1972, regizorul Manole Marcus, care a preluat de la scriitorul Titus Popovici „ștafeta" unor scenarii cinematografice dense și esențiale, propunea spectatorilor *Puterea și adevărul*. Scria Valentin Silvestru, după premieră: „Ceea ce fusese abia schițat în *Setea*, afirmat mai cu seamă teoretic în *Străinul*, ori conturat încă vag, sub raportul nuanțelor, în *Valurile Dunării* — adică un conspect analitic al eroului în circumstanțe istorice excepționale — se impune cu claritate acum, în *Moartea lui Ipu* și în tulburătorul roman cinematografic *Puterea și adevărul*. Raliind, prin acestea, cinematografia noastră uneia dintre

cele mai fertile direcții estetice contemporane, Titus Popovici convinge că e, deocamdată, dramaturgul esențial al filmului românesc contemporan". Film de *istorie trăită*, *Puterea și adevărul* evocă întâmplări care au jalonat drumul țării pe parcursul a mai bine de 20 de ani, scoțând în prim-plan povestea de viață a cinci oameni, pe care viața i-a apropiat sau i-a despărțit, i-a confirmat sau i-a infirmat, i-a ajuns din urmă sau i-a depășit dramatic. Filmul îi reunește pe toți la cei doi timpi opuși ai acțiunii: personajele sunt altele, se află chiar pe baricade diferite, nimeni n-a dezertat de la ideal, dar imposibilitatea unora de a ține pasul cu realitatea poate echivala — o spune filmul — cu o trădare. Cine sunt cele cinci personaje-cheie? Pavel Stoian (interpretat de Mircea Albulescu) este un personaj vital, energic, o „forță telurică", devenită distructivă atunci când personajul se opune evidențelor, apărând dogme uzate. Mihai Duma (definit de Ion Besoiu) vine cu atributele tinereții, are conștiința descătușată de capcanele auto-conservării. Convingător este și Olariu (Lazăr Vrabie) care dobândește într-un prea târziu sentimentul culpabilității sale. Manu (Octavian Cotescu) este o mostră tragică de inaderență la sensurile istoriei. Am lăsat la urmă personajul lui Petre Petrescu (un Amza Pellea inedit, deosebit de cel afirmat în filmele anterioare): un personaj viu, adevărat, tocmai pentru că resursele sale sufletești nu devin „normă", pentru că momentele sale de slăbiciune sunt omenești, pentru că tristețea de a nu fi înțeles, tocmai de către prieteni, vine foarte dinlăuntru. Ar mai fi un motiv de „lăsat la urmă" pe inginerul Petre Petrescu. Personajele-cheie ale conflictului din *Puterea și adevărul* sunt și „personaje cu cheie". Las la o parte „cheia" unora dintre ele — nu tocmai favorabilă posterității filmului —, dar asupra faptului că în destinul lui Petre Petrescu putem citi destinul unui Lucrețiu Pătrășcanu ar fi cazul să insistăm. Personajul de o captivantă frumusețe sufletească al lui Petre Petrescu, cu o exemplară clarviziune, bazată nu pe himere ci pe însușirea unor adevăruri fundamentale, este un personaj-avertisment. Tragedia pe care o trăiește Petrescu (și pe care n-ar fi putut-o depăși, dacă resursele sale morale n-ar fi conținut atâtea rezerve de înțelepciune și adevăr) este o reprezentare — la scara unei existențe umane — a gradului de eroare săvârșit de personajele principale ale conflictului. Chiar dacă celelalte personaje sunt sacrificate uneori, schițe portretistice semnificative realizează mulți actori — Nucu Păunescu, Nineta Gusti, Irina Gărdescu, Dana Comnea, Ernest Maftei, Peter Paulhoffer, Zephi Alșec, Cornel Revent, Haralambie Boroș, Valeria Gagialov, Virgil Mogoș —, peisajul tipologic al filmului este de mare varietate. Împreună cu operatorul Nicu Stan, cu compozitorul Tiberiu Olah (ambii în formă de vârf), regizorul Manole Marcus și-a însușit profesiunea de credință a scenaristului Titus Popovici, lăsându-ne să înțelegem că acolo, printre personajele filmului, printre izbânzi și înfrângeri, suntem cu toții. În acest sens, mi se pare foarte relevantă mărturisirea scriitorului Constantin Stoiciu („Cinema", nr. 4/1972) care... a văzut filmul, după cum o spune, alături de o femeie între două vârste, care știa — sau trăise probabil — câte ceva din cele întâmplate în povestire: „Când s-a aprins lumina, când scaunele au început să scârțâie, când tăcerea a început să doară și flecăreala s-a amestecat cu scăpăratul beților de chibrit, am văzut-o ridicându-se speriată, uitându-se în jur, căutând sprijin. Poate că la o melodramă oarecare ar fi suferit, poate că la un film dur ar fi tremurat, dar la cele trei ore care trecuseră, la acel film pe care-l putea judeca cu acea orbire a amintirilor dureroase, înțelesese mai mult decât știa că poate să înțeleagă". *Puterea și adevărul*, în perspectiva timpului, este considerat, de către unii comentatori, un film „datat". „Cazul" Petrescu, „cazul" femeii speriate (și, desigur, meritele reale ale filmului) reclamă o recon-

siderare. La o lună după *Puterea și adevărul*, în martie 1972, Iulian Mihu prezenta pe ecrane, în „dialogul la distanță" amintit, cel mai valoros film al întregii sale creații, *Felix și Otilia*, animând — în stil original — scenariul lui Ioan Grigorescu, pornit din „Enigma Otiliei" călinesciană. Regizorul — în creația căruia ecranizările joacă un rol important — s-a apropiat de universul romanului cu un manifest simț creator, interpretându-l, prelungindu-l, cinematografizându-l în spirit călinescian, punând accent — fără a desconsidera trama propriu-zisă — pe realizarea portretelor de grup, în atmosfera de epocă reconstituită cu mijloacele frescei cinematografice. În acest sens, o precizare face Adina Darian, în cronica din revista „Cinema" (nr. 4/1972): „Aparatul nu se lasă condus întotdeauna spre locurile pe care îl împinge litera romanului. Nu colindă străzile Bucureștiului: strada Antim sau strada Sfinții Apostoli — unde se află cartierul general al familiilor Giurgiuveanu și Tulea, nu urmărește turneele Auricăi pe Calea Victoriei, unde se află și locuința lui Pascalopol; nu ne poartă nici pe străzile străbătute în drumul spre mătușa Agripina, de către Stănică, cu tramvaiul cu cai, pe Calea Rahovei, până la Bariera Moșilor, spre șoseaua Mihai Bravul, spre Fundătura Vaselor...; nici nu ne sunt arătate plimbările lui Felix prin Cotroceni, pe Calea Plevnei sau pe șoseaua care «se înfunda la hipodrom». Pentru a nu ieși din atmosfera interioarelor îngrămădite și prăfuite, pentru a nu rupe vraja aceea fantastică, regizorul a renunțat la dimensiunea citadină a romanului, preferându-i spațiul claustrat, din interiorul caselor năpădite de molii. Aici infernul sunt «ceilalți». Acei «ceilalți» care posedă știința de a se sufoca unii pe alții, de a se devora unii pe alții. De aici nu se poate evada. Cum nici spectatorul nu poate evada din fascinanta atmosferă a filmului ce se țese ca o vrăjitorie". Iulian Mihu l-a văzut în rolul lui Felix pe scenograful Radu Boruzescu și se poate spune că a avut o intuiție de grație, personajul împrumutând de la interpret însușiri determinante, stângăciile și inocențele unei tinereți reale. Otilia Julietei Szönyi rămâne o „enigmă", așa cum — desigur — G. Călinescu, Ioan Grigorescu și Iulian Mihu au dorit. În general, personajele desenate de interpreții aleși de regizor par figuri de ceară ale unui muzeu Grévin: Clody Bertola (Aglae, „baba absolută fără cusur în rău"), Leni Dacian (cu acreala fetei bătrâne și cu vocea Rodicăi Mandache, în rolul Auricăi), Eliza Petrăchescu (într-un alt rol fabulos), Gina Patrichi, Violeta Andrei. Sergiu Nicolaescu e un Pascalopol „cuminte", Gheorghe Dinică îl pictează în „culori tari" pe Stănică Rațiu, Ovidiu Schumacher, Șerban Sturdza, Arpad Kemény completează distribuția, iar un interpret neprofesionist, Herman Chadrower (în rolul lui Costache Giurgiuveanu) face o creație memorabilă. După cum subliniază Ioan Lazăr (în cartea sa „Arta narațiunii în filmul românesc", p. 183), „În filmul lui Iulian Mihu, decorul își asumă o funcție activă, de *personaj semantic*, prefigurând sensul absorbției, sau oricum al unei experiențe în care inițiativa lui Felix nu va conta întotdeauna. Decorul devine în felul acesta una din *vocile* (filmice) ale narațiunii, înainte ca în rol să intre *culoarea*, învestită și accasta cu o valoare *estetică* pregnantă". Efectiv, scenografia semnată de Radu Boruzescu și Liviu Popa, imaginea de excepție a cuplului Alexandru Întorsureanu–Gheorghe Fischer, cu invenția lor funcțională, „Graphis-colorul", datorită căreia culoarea *joacă, participă* (aș adăuga și muzica lui Anatol Vieru, care trece pe nesimțite de la sarabandă la requiem) contribuie generos la senzația unui „muzeu de ceară", elaborat ca atare de regizorul Iulian Mihu. Un muzeu de ceară care rămâne „în vitrină", dincolo de viață, când semnele realității își pun pecetea pe film, în secvențele finale, ale reîntâlnirii dintre Pascalopol și Felix, în „trenul morții" de pe frontul primului război mondial. La interval de o lună, așadar, Manole Marcus și

Iulian Mihu, cei doi autori ai tandemului din *La mere*, din *Viața nu iartă*, au oferit două dintre filmele de vârf ale carierei lor cinematografice. În continuare, cum spuneam, Manole Marcus a preluat de la Sergiu Nicolaescu serialul „mâinilor curate" scris de Titus Popovici și Petre Sălcudeanu, filmele *Conspirația* (iulie 1973), *Departe de Tipperary* (august 1973) și *Capcana* (ianuarie 1974), ducând acțiunea până în anul 1948 când ultima misiune a maiorului Roman este stârpirea unui „cuib al reacțiunii", undeva în munți, și conferind tramei un tot mai acuzat fond politic (în *Departe de Tipperary* apar multe personaje reale ale timpului evocat). Numai că... politica s-a cam schimbat, „bandele criminale" care acționau în munți au fost reabilitate, „înfiorătorul camarad Baniciu", desenat de Victor Rebengiuc, nu mai poate fi — ca simbol al rezistenței anticomuniste — un personaj jalnic și subuman, după cum nici comisarul Roman (Ilarion Ciobanu) nu se mai poate mândri, în anul 2000, că i-a căsăpit pe legionari. Majoritatea personajelor au semnele schimbate: „utemista" pură și spirituală (Mariana Mihuț), primarul comunist (Mircea Albulescu), ajutorul lui Roman, numit tot Oarcă (Mircea Diaconu), ceilalți interpreți din *Conspirația* (Adina Popescu și George Mihăiță, Mihaela Buta, Marieta Luca, Cornel Revent, Aurel Giurumia sau Lazăr Vrabie), protagoniștii din *Departe de Tipperary*, majoritatea — cum spuneam — personaje istorice (printre interpreți: Fory Etterle, Maria-Clara Sebök, Victor Rebengiuc, Maria Rotaru, Ernest Maftei, Vasile Pupeza, Zephi Alșec, Manu Nedeianu, Cornel Revent, N. Neamțu-Ottonel ș.a.), și interpreții din *Capcana* (pe lângă unii dintre cei amintiți, Silviu Stănculescu, Octavian Cotescu, Maria Chira, Aurel Giurumia), acest din urmă film fiind scris doar de Titus Popovici, dar beneficiind, ca și cele două anterioare, de colaborarea operatorului Nicu Stan, a compozitorului George Grigoriu. În ianuarie 1975, Manole Marcus, în altă clipă de inspirație, a lansat pe piață cel de al doilea moment de vârf al filmografiei sale, *Actorul și sălbaticii* (cu aceeași echipă de colaboratori — scenaristul Titus Popovici, operatorul Nicu Stan, compozitorul George Grigoriu — și cu Virgil Moise scenograf și Florina Tomescu, autoare a costumelor). Personajul principal, numit Caratase, are un model real, pe strălucitul animator al teatrului de revistă Constantin Tănase, din biografia căruia — artistică și civică — s-a întrupat scenariul lui Titus Popovici. Evident, Toma Caragiu a fost desemnat să-l reprezinte pe Tănase încă din faza scrierii scenariului, pentru că numele personajului împrumută câte ceva atât de la Caragiu (Cara-) cât și de la Tănase (tase), deși, desigur, Caragiale nu-i străin de jocul onomastic. Politizat, poate, excesiv (firele acțiunii ducând spre un moment-limită, al unei confruntări deschise între artist și legionari), filmul armonizează genuri cinematografice distincte — satira, estrada și comedia, cu pamfletul politic, ba chiar cu tonurile grave, dramatice, ale rechizitoriului politic —, omagiind nu numai un interpret genial al teatrului de revistă, ci și un exemplar artist-cetățean. Toma Caragiu poartă în el, cu har și venerație, colosalul hohot de râs pe care îl distribuia generos Tănase, trecând nonșalant de la ironie la satiră, de la șarjă la pamflet, de la veselie la tristețe și de la zâmbet la lacrimă. Este o secvență în film, „povestea cu trabucul" (interpretată, cu haz nebun, de Toma Caragiu și Marin Moraru), care ar merita să nu lipsească din antologia marilor momente comice ale lumii, echivalând cu victoriile „vârstei de aur" a „marelui mut". Mai joacă în film Mircea Albulescu, Margareta Pogonat, Ion Besoiu, Mircea Diaconu, Carmen Petrescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Zephi Alșec, Lucia Boga, Gheorghe Șimonca. Ce-a făcut, între timp, Iulian Mihu? S-a jucat, frumos, în *Nu filmăm să ne-amuzăm* (martie 1975), o comedie amuzantă, deși încearcă să ne convingă — uneori cu aplomb didactic — că umorul este o

întreprindere foarte serioasă, cu dedesubturi grave. Acid, susținut de câțiva „comici vestiți ai ecranului" — Toma Caragiu, Jean Constantin, Gheorghe Dinică și... Jean Georgescu, în rolul regizorului Jean Georgescu —, cu alte nume atractive pe generic — Gina Patrichi, Violeta Andrei, Flavia Buref, Aimée Iacobescu, Angela Chiuaru, Angela Stoenescu (un „eșalon" feminin pe cinste), însoțit de operatorii Alexandru Întorsureanu și Gheorghe Fischer (dedicați regizorului și-n filmul următor), de compozitorul Radu Șerban, pictorița de costume Doina Levința și scenograful Aureliu Ionescu, filmul rămâne o joacă în creația cineastului, un divertisment estival. De aici, imediat, Iulian Mihu a trecut la un film grav, de război — spre a demonstra că... „nu filmăm să ne amuzăm" —, realizând *Alexandra și infernul*, pe un scenariu propriu, inspirat din romanul cu titlu omonim de Laurențiu Fulga. În funcție de natura subiectului, regizorul schimbă și fizionomia distribuției (alături de Violeta Andrei — interpreta Alexandrei din visele eroului — joacă Romeo Partenie, Nicolae Radu, Cornel Patrichi, Ioan Sabău, Emanoil Petruț, Hans Pomarius, Nicolae Praida, Florin Tănase, Gheorghe Novac, Aristide Teică, Aurel Popescu), dar accentul nu este pus pe secvențele de război; realitățile dure, vitrege ale războiului reies prin contrast, ele întrerup o poveste delicată de dragoste, rememorată de imaginile poetice, sensibile, ale operatorilor Alexandru Întorsureanu și Gheorghe Fischer, susținută de acordurile lui Anatol Vieru, de scenografii Mircea Onișoru, Petre Veniamin și autoarea costumelor Oltea Ionescu. După *Felix și Otilia*, astfel de filme — ca și alte câteva care au urmat — au însemnat momente de „respiro" în filmografia lui Iulian Mihu (în pregătirea capodoperei care va urma, la sfârșitul deceniului, *Lumina palidă a durerii*).

Și regizorul Mircea Mureșan și-a îngăduit câteva clipe de „respiro", după *Răscoala* și *Baltagul*. El a realizat, în august 1971, filmul *Asediul* — pe un scenariu la care a colaborat cu scriitorul Corneliu Leu, o adaptare pentru ecran, în fapt, a romanului „Puterea", datorat acestuia din urmă —, un film inspirat de evenimentele anului 1945, „când masele populare impun primii prefecți democrați" (cum se scria în presa vremii). Ilarion Ciobanu joacă un asemenea prefect, dintr-un oraș portuar, Constanța, a cărui atmosferă postbelică este reconstituită cu sprijinul imaginilor semnate de George Cornea; printre ceilalți interpreți, Sandu Sticlaru, Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, George Aurelian, Valeria Seciu, Ioana Casetti, Octavian Cotescu, Mihai Mereuță, Ștefan Mihăilescu-Brăila. A urmat, în creația sa, *Bariera* (decembrie 1972), un film inspirat de romanul cu titlu omonim al lui Teodor Mazilu, cu un personaj atașant, Nea Vițu, creat pe ecran în termeni savuroși de Octavian Cotescu, care se pricepe să îmbine, convingător, gravitatea pesonajului cu ironia și umorul; numai că Nea Vițu... nu este altceva decât un „comunist de omenie". „Amănuntul" acesta scade „șansele de durată" ale unui film în care mai joacă Mihaela Mihai, Toma Caragiu, Ion Besoiu, Gina Patrichi, Dan Nuțu, Mircea Albulescu, Draga Olteanu, Gheorghe Dinică, Florin Scărlătescu, Olga Bucătaru, Nucu Păunescu, Aurora Șotropa. Următorul film al lui Mircea Mureșan marchează întoarcerea la cinematograf (după aproape douăzeci de ani) a scriitorului Marin Preda, care a scris — special pentru film — povestea unei „ore de august", devenită *Porțile albastre ale orașului*. La „porțile albastre ale Bucureștiului" (albastru de cer, albastru de uniforme, albastru de albăstrele) se petrece — într-o oră toridă a zilei de 24 august 1944 — întreaga acțiune a filmului: personajele principale sunt ostași ai unei baterii antiaeriene, pe un aerodrom din apropierea Capitalei, misiunea lor este de a zădărnici tentativele aviației fasciste de a bombarda orașul. Filmul are respirație de „schiță", nu de roman, autorul scenariului și autorul filmului au încercat

să se apropie de tinerii care-și petrec ora de august la un pas de moarte, să „materializeze" în imagini „liniștea dinaintea furtunii" (soldații sunt, la începutul filmului, așa cum i-a dorit Marin Preda, ca niște săteni „într-o pauză de coasă") și să sugereze încleștarea luptei. Atât: o oră de august, cu lumini de pace și umbre de război („prinse" în imagini de operatorul Viorel Todan și însoțite de muzica lui Doru Stănculescu, uneori ca un abur de gând, alteori ca o rugă), cu câteva portrete în mișcare desenate de Dan Nuțu, Dumitru Furdui, Costel Constantin, Ion Caramitru, Dumitru Rucăreanu, Emilia Dobrin, Amza Pellea și Matei Alexandru. Nici eroismul, nici moartea nu devin ostentative...

Pentru alți regizori afirmați în deceniile anterioare, anii 1971–1975 au avut „semne" distincte. Mircea Drăgan, de pildă, i-a dat înainte cu B.D.-urile, cu *Brigada Diverse în alertă* (iulie 1971), mizând pe microrecitalurile unor Dem Rădulescu, Jean Constantin, Puiu Călinescu, Toma Caragiu, Sebastian Papaiani, George Mihăiță, Vasilica Tastaman, reacțiile publicului — în „anchetele" de la premieră — oscilând între... „am râs cu gura până la urechi" și „o comedie jenantă pentru o cinematografie care se respectă". De la avatarurile celor trei borfași simpatici până la filmele istorice *Frații Jderi* (aprilie 1974) și *Ștefan cel Mare — Vaslui 1475* (ianuarie 1975, când se împlineau cinci sute de ani de la evenimentele evocate) este o distanță considerabilă, dar nici aceste filme de inspirație sadoveniană (scrise de regizor în colaborare cu Contantin Mitru și — în primul film — Profira Sadoveanu, în al doilea — Valeria Sadoveanu) n-au primit adeziunea criticii: s-a considerat că *Frații Jderi* pierde pe drum fiorul prozei originare, că filmul e dezlânat, lipsit de emoție, realizat în tușe groase, mimează doar fiorul și măreția; au fost obiecții serioase și la *Ștefan cel Mare — Vaslui 1475*, deși interpretarea lui Gheorghe Cozorici a fost apreciată, iar un film despre domnitor, despre încleștarea de la Podu-Înalt, s-a spus, era de multă vreme așteptat și dorit. Între cele două „coperți" foarte diferite ca gen, Mircea Drăgan a abordat în *Explozia* (decembrie 1972) un subiect de actualitate, inspirat dintr-un fapt autentic de „eroism cotidian": asupra unui oraș dunărean planează pericolul unei explozii, „bomba" este dezamorsată în ultima clipă, cu spirit de sacrificiu și curaj. Scrisă de Ioan Grigorescu, filmată de Nicolae Mărgineanu, povestea cinematografică este tensionată, cuprinde clipe de emoție și este susținută de personaje veridice, chiar de farmec uneori, în interpretarea unor actori ca Radu Beligan, Gheorghe Dinică, Toma Caragiu, Dem Rădulescu, Jean Constantin (ca-n viață: drama, ca să fie mai dramatică, are nevoie de contrapunctul comic!), George Motoi, Toma Dimitriu, Colea Răutu, Draga Olteanu, Mircea Diaconu, Florin Piersic, Cezara Dafinescu, Mircea Bașta, Aurel Cioranu. Au mai lucrat la film: scenograful Constantin Simionescu, autorul costumelor Horia Popescu, compozitorul Theodor Grigoriu, care a creat și suspansuri muzicale. Regizorul Andrei Blaier, în aceeași perioadă, realizează întâi *Pădurea pierdută* (martie 1972), după un scenariu de Mihnea Gheorghiu: o poveste din anii războiului, cu pasiuni puternice, cu întâmplări dramatice (războiul personal al unui „haiduc al apelor" împotriva nemților, înfruntarea a doi frați, o idilă cu deznodământ tragic), rememorată după 25 de ani printr-o confruntare de amintiri complementare. Alegându-și, ca în *Zodia fecioarei*, pământul dobrogean ca loc de desfășurare al dramei, scriitorul Mihnea Gheorghiu își motiva astfel opțiunea: „Pământul în care s-a născut tragedia aici este, cu întreaga lui încărcătură de sublim, de suferință străveche și de catharsis, de mântuire". Dar filmului — în care principalele roluri sunt jucate de Ilarion Ciobanu, Cornel Patrichi, Leni Pințea-Homeag, Adriana Ionescu, Cornel Coman, Ernest Maftei, Colea Răutu, Mircea Constantinescu-Govora — îi lipsește

„scânteia". Prin *Ilustrate cu flori de câmp* (februarie 1975), regizorul își recâștigă faima de „cineast al actualității", pelicula având o semnificație suplimentară în creația lui Andrei Blaier, fiind primul său *film de autor*. Regizorul își schimbă și unghiul de vedere în prospectarea realității apropiindu-se de fapte cotidiene cu mai mare impact social, vădind un acuzat simț civic, cetățenesc. Experiența tragică de viață pe care o parcurge tânăra eroină (interpretată cu discreție de Carmen Galin), este rezultanta unor practici și mentalități anacronice, reflexul unei atitudini de dispreț și de sfidare față de valorile morale. În ciuda titlului său poetic, filmul lui Andrei Blaier este un „insectar" în care sunt fixate tipuri și ticuri nocive, cărora actori de clasă ca Draga Olteanu Matei, Eliza Petrăchescu, Gheorghe Dinică le conferă o autenticitate teribilă, înfricoșătoare, pentru că ajung să se confunde cu personaje reale ale mahalalei noastre, cea de toate zilele. În această lume odioasă, personajul pur, delicat, desenat cu sinceritate și grație de Elena Albu, pare o ființă ireală. Operatorul Dinu Tănase, ceilalți colaboratori ai echipei de filmare — compozitorul Radu Șerban, scenograful Vasile Rotaru, autoarea costumelor Ileana Oroveanu —, alți actori din distribuție (Dan Nuțu, Ana Ciclovan, George Mihăiță, Paul Ioachim, Constantin Florescu) contribuie, fiecare în felul lui, alături de Andrei Blaier, la reușita unui film cu prețioase însemne realiste și cu limpezi finalități satirice. În aceiași ani, un regizor precum Geo Saizescu își continuă cariera de comedian, aducând pe ecrane două filme care lărgesc paleta tematică și de gen a demersului său artistic. Primul dintre ele, *Astă seară dansăm în familie* (aprilie 1972), reprezintă o schimbare de ton față de comediile anterioare: de la umorul cu inflexiuni lirice sau cu ramificații ironice, regizorul — preluând și înclinațiile noului scenarist, Ion Băieșu — a trecut la recuzita satirei. Scriitorul a pornit, în elaborarea scenariului, de la un motiv lansat cu succes pe micile ecrane, acela al personajelor de succes Tanța și Costel, schimbând identitatea eroilor, peisajul și fabulând pe o altă temă la modă, aceea a logodnicului de profesie (pe scenele românești se și juca, în acea perioadă, o piesă cehă chiar astfel intitulată). De aici până la film n-a mai fost decât un pas. Recomandându-se drept inginer de poduri — „peste râuri și chiar peste fluvii" —, și nu numai de poduri ci și de punți sufletești, „logodnicul de profesie" Temistocle T. Temistocle (Dem Rădulescu), asistat de ciracul său întru matrapazlâcuri Alecu A. Alecu (Sebastian Papaiani), își duce existența speculând disponibilitățile sufletești ale sexului slab. Calculându-și cu grijă, „științific", loviturile, el își asigură un trai mănos, zburând dintr-o floare a credulității în alta. Mimi și Stela, Lăcrămiora și Alice, Gina și Mary, câteva etape ale „drumului spre fericire", sunt Vasilica Tastaman și Violeta Andrei, Mariella Petrescu și Tamara Crețulescu, Emilia Dobrin și Margareta Krauss-Silvestrini. Mai joacă în film Stela Popescu, temperamentală, Ioana Bulcă (o „blondă de suflet"... surpriză), Draga Olteanu Matei (o văduvă cu noroc la Loto și la amanți), Fory Etterle (un soț senil și curtenitor), Nineta Gusti, Nucu Păunescu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Maria Voluntaru și Geo Saizescu însuși (Bizarul), care, de acum înainte, nu va mai lipsi din filmele sale. În rest, avalanșe de gag-uri, puțin umor absurd, peisaje frumoase (operator: George Cornea), câteva șlagăre (Temistocle Popa, el însuși actor în film), și „rețeta" e gata. În filmografia lui Geo Saizescu a urmat un „vis vechi", filmul *Păcală* (martie 1974), despre care D.I. Suchianu spunea la premieră că este „o adevărată sărbătoare națională", „un moment de sărbătoare în istoria artei cinematografice românești", „o contribuție la folclorul universal". Revenind la colaborarea scriitoricească a lui Dumitru Radu Popescu — împreună cu care a semnat scenariul —, regizorul Geo Saizescu, însoțit de Sebastian Papaiani (născut pentru

Păcală) și-au propus să ofere filmului, și spectatorilor, chipul unui Păcală care să nu se suprapună pe nici una din definițiile contradictorii date eroului de-a lungul timpului: în concepția lor, Păcală vine pe lume și pornește prin lume pentru a se război cu un „balaur cu o mie de capete", *prostia*. În cronica de la premieră din revista „Cinema" (nr. 3/1974), foarte tânărul critic Dan Comșa — în ciuda unor observații de luat în considerație — definea plastic natura filmului: „Proiect și vis mai vechi al cineastului, filmul *Păcală* este o mărturie a ambiției lui Geo Saizescu de a contopi, în limitele unei narațiuni cinematografice, balada și snoava, proverbul și gluma, basmul popular și comedia modernă sau tradițională (...). Tonul simplu al povestirii, montajul rapid și eficient, interpretarea neîngroșată dau o idee despre capacitățile regizorale în registru comic ale lui Geo Saizescu". Mulți actori din film creează roluri care rămân: Papaiani devine Păcală și Păcală devine Papaiani, frumoasa și nostima Păcăliță este Mariella Petrescu, un haz special, mucalit, are Cosma Brașoveanu, alți interpreți — Vasilica Tastaman, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ileana Stana Ionescu, Octavian Cotescu, Mariana Mihuț, Ștefan Bănică, Geo Saizescu însuși — participă cu haz la ronda bunei dispoziții. Trăinicia filmului vine și dinspre „cadrul de baladă" al povestirii cinematografice, care este mai mult decât un fundal, este o stare de spirit (datorită, în mare măsură, și operatorului George Cornea, scenografului Vasile Moise, autoarei costumelor Ileana Oroveanu și compozitorului Radu Șerban). Pe urmă — scriitorul și regizorul știau foarte bine ce fac —, din „ciocnirea" amnarului-baladă cu cremenea-farsă au sărit scântei de poezie și haz care au învins timpul. Dar, oare, în povestea cinematografică a lui Păcală nu răzbate și un fond dramatic („lupta lui Păcală este o luptă dramatică!" — spunea cândva regizorul), la rândul său generator de durată? D.R. Popescu zicea — înțelept — despre eroul filmului: „Păcală este și el ca și alții un alergător de cursă lungă. Înconjurat de o lume mai bine organizată și mai tare decât el, nu se dovedește mai slab decât ea. El nu e ce se crede depre el că este și aceasta este esența sa: e mai viclean, căci de n-ar fi n-ar mai fi. Acest calvar caraghios și nu lipsit de speranță trece prin vămile diavolești care sunt ale lumii pământene și se țin lanț — vama jafului, a crimei, a minciunii, a anonimatului belicos și cică justițiar din umbra sa lașă, vama impotenței spirituale, plină de demagogie și fard, vama calomniei sobre și pe puncte — trece prin aceste vămi ale prostiei și nu numai ale prostiei și sper să mai rămână ceva din el, în afara oaselor". D.R. Popescu scria aceste rânduri în octombrie 1972 (înaintea premierei). *Păcală* a fost — și a rămas — un film *polemic*!...

Nu toți cineaștii au urmat — în perioada de referință — un drum ascendent. Savel Stiopul a adus pe ecrane un film facil, *Aventuri la Marea Neagră* (mai 1972), pseudo-aventuros, scris de Tudor Popescu și jucat — printre alții — de Florin Piersic, Corina Chiriac, Mircea Șeptilici, Zephi Alșec, Dumitru Rucăreanu și câțiva copii „șmecheroși", iar apoi a lansat *Agentul straniu* (decembrie 1974), un polițist „neutru", scris în colaborare cu Horia Lovinescu și interpretat de Florin Piersic, Maria Clara Sebök, Violeta Andrei, Ion Besoiu, Ion Marinescu, Emanoil Petruț, Radu Beligan și Savel Stiopul însuși. Regizorul Lucian Bratu — fără a-și reedita succesele din deceniul anterior, dar punând accente binevenite pe filmul de actualitate cu inflexiuni psihologice — a realizat două filme consacrate unei actrițe: Margareta Pogonat. Primul, *Drum în penumbră* (august 1972). Condiția femeii văzută cu ochi de bărbat. Sau, mai exact, cu ochi de bărbați. Scenarist este — pentru prima și ultima oară în țară — scriitorul Petru Popescu (care se va stabili după 1978 în Statele Unite ale Americii, unde va continua să scrie scenarii, *Ultimul val* pentru

Peter Weir în 1979, *Iubire obsesivă* pentru Stevan H. Stern în 1986, *Copiii nimănui* pentru David Wheatley în 1994, ba chiar un scenariu transpus de el pe ecran, ca regizor, *Moartea unui înger*, în 1986). Acest singur scenariu românesc al lui Petru Popescu, *Drum în penumbră*, derulează povetea unei femei între două vârste care încearcă să-și refacă viața prin iubire. Este vorba, în film, despre o „dragoste de vacanță", care ar fi putut deveni o „dragoste pe viață", dacă... Sunt mulți de „dacă" în filmul scris de Petru Popescu și regizat de Lucian Bratu: dacă eroina nu ar fi împărțită între o mamă „cu principii" și doi copii acaparatori, dacă „el" nu ar fi un bărbat prea temător în fața unei asemenea situații de viață, dacă n-ar fi vorba despre un „drum în penumbră"... Partenerul Margaretei Pogonat este Cornel Coman, în film mai apar Ileana Stana Ionescu, Ioana Ciomârtan, Octavian Cotescu, Carmen Galin, Aurel Giurumia, Doina Stănescu, Iulian Vișa (acesta din urmă într-un atașant „filmuleț în film" în final), Laurențiu Gâlmeanu, Constantin Lungeanu, Mihai Heroveanu, din echipa de realizatori fac parte operatorul Nicolae Girardi, scenograful Nicolae Drăgan și un debutant în muzica de film, Dan Ștefănică. Cel de al doilea film de actualitate al regizorului Lucian Bratu din anii 1971–1975 a fost *Orașul văzut de sus* (noiembrie 1975), tot un film-portret, portretul unei primărițe active și devotate „cauzei" — orașul său —, aflată într-un conflict deschis cu un șef de șantier carierist (George Constantin), printre ceilalți interpreți fiind: Ilarion Ciobanu, Andrei Csiky, Zephi Alșec. Rolul principal aparține aceleiași actrițe cu infinite disponibilități de interiorizare, Margareta Pogonat. Sublinieri pentru imaginea operatorului Florin Mihăilescu, pentru scenograful Virgil Moise și autoarea costumelor Lidia Luludis, pentru compozitorul Dan Ștefănică, a cărui partitură are acorduri lirice. Tot pe teritoriile filmului de actualitate, în perioada de referință, un debut semnificativ: acela al regizoarei Letiția Popa, cu filmul *Zestrea* (ianuarie 1973), o ecranizare după piesa cu titlu omonim a dramaturgului Paul Everac. Tot Margareta Pogonat deținea principalul rol feminin — anii respectivi au fost cei mai buni ai acestei actrițe cu certă vocație cinematografică —, printre interpreți fiind și Victor Rebengiuc, Sanda Toma, Sebastian Radovici, Mircea Bașta, Ioana Ciomârtan, Nicolae Ifrim, Ion Anghel, Dinu Ianculescu, Geta Mărutză, Liana Dan, Dorin Dron. Letiția Popa — care va mai realiza doar două filme, unul de televiziune, până la plecarea din țară, în anii '80, și stabilirea în Statele Unite ale Americii — rămâne, în principal, regizoare de teatru, dar a dovedit, și ca autoare de film, sensibilitate, discreție, predispoziții lirice. Pentru regizoarea Elisabeta Bostan, perioada la care ne referim a însemnat o confirmare (a pasiunii pentru filmele destinate copiilor) și o consacrare, prin două pelicule emblematice: *Veronica* (aprilie 1973) și *Veronica se întoarce* (decembrie 1973). *Veronica* era anunțat, la vremea premierei, drept „primul *musical* românesc" și deschidea seria producțiilor realizate de casele de filme înființate în vara anului anterior, „mănușa" fiind aruncată de Casa cu numărul 3. Preocupată consecvent, în creația sa, de marele public al micilor spectatori, regizoarea Elisabeta Bostan mizează, în Veronica, pe câteva „atracții speciale". Este, în primul rând, fetița de vreo patru-cinci anișori, aleasă să-i dea chip, expresie și glas Veronicăi, micuța Lulu Mihăescu — fiica unei farmaciste —, toată un zâmbet, o candoare și-o mirare. Sunt, apoi, actorii, chemați să dea chip, expresie și glas celorlalte personaje: o Margaretă Pâslaru cu ochelari și încruntări de educatoare, și o altă Margaretă Pâslaru, cu veșmânt și raze de zână; un Dem Rădulescu cu bonetă și lingură de bucătar, și un alt Dem Rădulescu cu mustăți și apucături de motan; o Vasilică Tastaman pe post de vulpe păcălită și un George Mihăiță pe post de șoricel năzdrăvan; o Angelă Moldovan

pe post de Angelă Moldovan, și așa mai departe... Scenariul, elaborat de Vasilica Istrate și Elisabeta Bostan (o colaborare care va continua ani de zile), are câte puțin din toate, haz și poezie, muzică și dans, poate doar povestea e „micuță", dar toți ceilalți — în primul rând compozitorul Temistocle Popa, dar și scenograful Giulio Tincu sau operatorul Iulius Druckmann, ca să nu mai vorbim despre motanul Dănilă sau de zâna bună —, toți ceilalți inclusiv micuța Veronica, sunt „mari". Urmând exemplul unui Buster Keaton sau al unei Mary Poppins (și anticipând reacțiile unor Batman sau Robocop), Veronica a... revenit, în *Veronica se întoarce* — o altă mostră de veselie, poezie și bună dispoziție, pe care regizoarea și co-scenarista sa Vasilica Istrate au pus-o la cale cu nedezmințită bucurie a jocului, cu o aceeași echipă de remarcabili profesioniști (din care au mai făcut parte inginerii de sunet Anușavan Salamanian și Oscar Coman — de data aceasta într-o tentativă stereofonică, o noutate pentru anul 1973 —, autoarea ingenioaselor costume Nelly Grigoriu-Merola, monteurul Dan Naum), cu aceiași actori simpatici și performanți, pe lângă care au mai apărut Violeta Andrei și Florian Pittiș — într-o interpretare modernă a fabulei cu furnica și greierele —, Mihaela Istrate pe post de rață — gata-gata să ajungă pe varză —, Mihai Stan, Paula Chiuaru (printre vocile care însoțesc personajele în aventura *musical*-ului fiind și acelea ale unor soliști sau actori ca Aurelian Andreescu, Cristian Popescu, Paula Rădulescu). Regizorul Dinu Cocea — ieșit din experiența prelungită a filmelor cu haiduci — a realizat *Parașutiștii* (iulie 1973), un film al curajului în profesie și al lipsei de curaj în viața personală, cu Florin Piersic și Dana Comnea în rolurile principale și *Stejar, extremă urgență* (august 1974), unul dintre filmele dedicate de cineaști de-a lungul anilor zilelor de august 1944; acesta, chiar la împlinirea a 30 de ani de la evenimente, scris de Horia Lovinescu și Mihai Opriș, filmat de Ion Marinescu, are ca interpreți pe Constantin Diplan, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Amza Pellea, Vasile Cosma, Mihai Pălădescu. Între timp, punctul de vedere al specialiștilor asupra actului istoric de la 23 august s-a modificat, însă, prin punctele esențiale.... În iulie 1973 continua să se afirme în lungmetrajul de ficțiune și Virgil Calotescu cu filmul *Dragostea începe vineri*, pe un scenariu (plăcut) al lui Francisc Munteanu și însoțit de operatorul Nicolae Girardi, de scenograful Nicolae Drăgan și de compozitorii Temistocle Popa și Mihai Maximilian: prima iubire și prima deziluzie în viața unei tinere prea sigure de ea, interpretată de Adina Popescu, în distribuție cu Toma Caragiu, Margareta Pogonat, Sergiu Nicolaescu, Vasilica Tastaman și Peter Paulhoffer. Peste un an, de data aceasta pe un scenariu de Platon Pardău — inspirat de un fapt real —, Virgil Calotescu aduce în *Trei scrisori secrete* (aprilie 1974) cazul unui maistru pe un șantier naval, om cinstit și profesionist încercat, concediat pentru că a îndrăznit să-i opună directorului o idee proprie; filmul — în ultimă instanță, o pledoarie pentru curajul cu orice risc —, cam tezist și „politizat", are câteva portrete realiste (dintr-o distribuție „masivă", cu Cornel Coman, Mircea Albulescu, Nucu Păunescu, Lazăr Vrabie, Emanoil Petruț, Marcel Anghelescu, ies în evidență Toma Caragiu, Margareta Pogonat și Hamdi Cerchez), o imagine expresivă (Nicu Stan), alți colaboratori eficienți, scenograful Aureliu Ionescu, compozitorul Laurențiu Profeta. Următorul film al lui Virgil Calotescu este un film-hibrid, *Mastodontul* (noiembrie 1975), scris de Ioan Grigorescu, povestea unui savant patriot neînțeles ale cărui cercetări sunt, în cele din urmă, recuperate și valorificate; reține atenția câteva nume de pe generic: operatorii debutanți Florin Paraschiv și Marian Stanciu, autorul costumelor Ștefan Norris — ultima colaborare cu cinematografia a scenografului de la *Noaptea furtunoasă* a lui Jean Georgescu! —, scenograful

Constantin Simionescu, compozitorul Laurențiu Profeta precum și interpreții, ca întotdeauna la Virgil Calotescu, în distribuții relevante: Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Liviu Ciulei, Olga Tudorache, Jean Constantin, Grigore Gonța, Colea Răutu. O prezență „aparte" în repertoriul cinematografic al acelor ani este filmul de montaj *Lumea se distrează* (iunie 1973). Ideea i-a aparținut regizorului Alecu Croitoru, care semnează și scenariul, împreună cu Dumitru Fernoagă: este vorba depre „o mie de întâmplări hazlii", selectate din filmele altora, pe ideea nevoii de râs a omenirii, secvențe comentate de Valentin Silvestru, în stil caracteristic (hazul acestuia, trecând dezinvolt de la umorul negru la umorul... albastru, de la ironie la sarcasm, în funcție de natura peliculelor selectate). Anii 1971–1975 marchează și câteva debuturi — în lungmetrajul de ficțiune — ale unor cineaști lansați, până atunci, pe alte filiere filmice. Mihai Constantinescu, după experiențe de viață nu tocmai plăcute (cum este aceea de deținut politic) și după experiențe artistice utile, ca documentarist, intră în filmul de ficțiune cu pelicula tinerească și sensibilă *Despre o anume fericire* (octombrie 1973), scrisă de Constantin Chiriță și Andrei Blaier: povestea de viață a trei prieteni — interpretați de Ovidiu Iuliu Moldovan, Tamara Crețulescu, Ion Caramitru —, pe care viața îi apropie și îi desparte tocmai pentru că unii confundă „o anume fericire" cu fericirea adevărată. În pelicula filmată de Grigore Ionescu și Ștefan Horvath (doi operatori experimentați în slujba unui debut regizoral în lungmetraj, caz fericit în cinematografia noastră!), mai joacă Ernest Maftei, Colea Răutu, Mihai Pălădescu, George Oancea. Alt film de actualitate al regizorului Mihai Constantinescu a fost *Tată de duminică* (aprilie 1975), din nou un film sensibil (și melodramatic), o poveste scrisă de Octav Pancu-Iași, despre o familie dezbinată, cu un copil „de duminică" și cu un tată „de duminică", câteva vieți chinuite, care încearcă să repare niște resorturi sufletești uzate. Actorii „țin", ei în primul rând, filmul: Amza Pellea, Radu Beligan, Gina Patrichi, Olga Delia Mateescu, Mircea Constantinescu-Govora, Monica Ghiuță, Boris Ciornei, Andrei Codarcea. Printre colaboratorii regizorului: operatorul Costache Dumitru-Fony, scenograful Vasile Rotaru, autoarea costumelor Ileana Oroveanu. Cu experiențele notabile atât în filmul de animație cât și în documentar, Adrian Petringenaru (1933–1989) a intrat în lungmetrajul de ficțiune cu un film ambițios pe plan artistic, *Tatăl risipitor*, prezentat pe ecrane în august 1974, o ecranizare a romanului „Oaie și ai săi" de Eugen Barbu, după un scenariu al scriitorului. Din nou actorii duc greul filmului, portretizând personaje durabile: Toma Caragiu, în rolul titular (un rol cu inflexiuni dramatice susținut exemplar!), Marga Barbu, Gheorghe Dinică, Leopoldina Bălănuță, Vasile Nițulescu, Octavian Cotescu, Colea Răutu, Ștefan Mihăilescu-Brăila. Caractere puternice, conflicte tensionate într-o lume în schimbare, cum era aceea de după august '44, când Oaie și ai săi și-au împărțit pământurile moșierești. Alături de regizor, la debutul său în lungmetraj, au stat operatorul Gheorghe Viorel Todan (cu 20 de ani de experiență la activ), compozitorul Paul Urmuzescu, scenograful Guță Știrbu și realizatoarea costumelor, Oltea Ionescu. În decembrie 1974 a fost prezentat pe ecrane cel de al doilea lungmetraj al regizorului Alexandru Boiangiu, *Un zâmbet pentru mai târziu*, pe scenariul unui publicist (Mihai Caranfil), prilej pentru realizator să-și valorifice exprienta de documentarist în înfățișarea mediului muncitoresc în care se desfășoară acțiunea. Alături de regizor, actori ca Dumitru Furdui, Marin Moraru, Octavian Cotescu, Petre Gheorghiu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Olga Tudorache, Dora Ivanciuc, George Motoi, Ștefan Radof, Mircea Anghelescu, Mihai Mereuță, Costin Prișcoveanu și un operator debutant, Costache Dumitru-Fony. Printre filmele unor consacrați — cum a fost și

vesela *Comedie fantastică* a lui Gopo, în mai 1975, cu Dem Rădulescu, Cornel Coman, Vasilica Tastaman, George Mihăiță, Horea Popescu, Jorj Voicu — s-a mai strecurat un debut regizoral, acela al operatorului George Cornea, cu filmul *Patima* (decembrie 1975), un scenariu cinematografic semnat de Draga Olteanu Matei, inspirat din nuvela „Hiena" de Petru Vintilă. Actrița și-a scris un rol generos, Păuna, descins din Mara lui Slavici, care i-a prilejuit una dintre cele mai complexe compoziții interpretative pe ecran, într-o distribuție cu actori remarcabili, din toate generațiile: Gheorghe Cozorici, Emanoil Petruț, Vasile Cosma, Mariana Buruiană, Ovidiu Moldovan, Dody Caian-Rusu, Zephy Alșec. Lugojul — orașul în care se petrece acțiunea — este înfățișat în culori calde și calme, în măsură să potențeze, prin contrast, dimensiunile dramei (George Cornea a filmat alături de Mircea Mladin); din echipa de realizatori au făcut parte și compozitoarea Cornelia Tăutu, autoarea costumelor Ileana Oroveanu și scenograful Guță Știrbu. Din repertoriul autohton al acelor ani au făcut parte și filme precum *Cântecele mării* de Francisc Munteanu (ianuarie 1971), *Pentru că se iubesc* de Mihai Iacob (martie 1972), *Sfânta Tereza și diavolii* de Francisc Munteanu (septembrie 1972), *Săgeata căpitanului Ion* de Aurel Miheleș (noiembrie 1972), *Ceața* de Vladimir Popescu Doreanu (mai 1973), *Aventurile lui Babușcă* de Gheorghe Naghi (iunie 1973), *De bună voie și nesilit de nimeni*, debutul regizoarei Maria Callas-Dinescu (mai 1974), *Evadarea* de Ștefan Traian Roman (august 1975), *Elixirul tinereții* de Gheorghe Naghi (septembrie 1975), *Cercul magic* de David Reu (decembrie 1975). Trecem mai repede peste aceste titluri, deși ele sunt „discutabile". În condițiile — amintite — ale consolidării producției cinematografice, ale dublării și apoi ale triplării numărului anual de premiere, era firesc să existe și balast. Dar înființarea caselor de filme (cu numerele... 1, 3, 4 și 5), în această perioadă, a avut, în ultimă instanță — prin instituirea unui tip original de concurență —, un rol stimulativ în procesul creator.

PIȚA ȘI VEROIU: „NUNTA DE PIATRĂ"

Printre marile promisiuni ale anilor '70 a fost și tandemul regizoral Dan Pița — Mircea Veroiu. Premiera filmului *Nunta de piatră* (ianuarie 1973) a însemnat, în accepția criticii de film, un eveniment artistic de proporții. Cei doi cineaști — colegi de promoție și părtași ai filmului-manifest *Apa ca un bivol negru* — au ecranizat, pentru început, două povestiri de Ion Agârbiceanu (vor mai ecraniza două, în filmul *Duhul aurului*); Mircea Veroiu a prelucrat povestea tristă a personajului numit Fefeleaga (din schița cu același nume), Dan Pița a pornit de la povestirea „La o nuntă", cei doi cineaști realizând un film în două părți, cu însemne stilistice și narative distincte, dar unitar prin sensurile tragice, prin tonul baladesc și prin modernismul expresiei plastice (care poartă pecetea operatorului Iosif Demian). Referindu-se la *Nunta de piatră*, dar și, în ansamblu, la efortul artistic înnoitor al generației '70, Grid Modorcea, în cartea sa „Miturile românești și arta filmului", scria, printre altele: „Cineaștii «noului val» sunt preocupați, cum e și firesc, dar și necesar pentru etapa actuală, de limbajul cinematografic, de ceea ce înseamnă «stil» și «expresie» rafinată, cultă (...). Ei vor să facă «cinematograful pur», să aducă o notă de prospețime în cinematografia noastră, de autenticitate și adevăr *artistic*: *Nunta de piatră* are meritul

de a fi deschizătorul acestui drum: limbajul folosit apropie filmul de «limbajul» cinematografului mut. Efectul este axat pe o pură vizualizare (...). Pentru a reda vizual acest «spațiu închis de baladă», poate «spațiu mioritic» în concepția autorilor, nu era nevoie decât de a ști să povestești în imagini o acțiune aproape fără cuvinte. Să povestești nu fapte reale, cu oameni care amintesc de cei reali, cu desfășurări psihologice și dezvoltări progresive, ci conflicte atemporale, problema morții eterne, cu personaje supratipice, prelegendare, care se mișcă în virtutea unor legi eterne, date o dată pentru totdeauna, fixate o dată cu «legea universului»!" Identificată cu Leopoldina Bălănuță, Fefeleaga din episodul regizat de Mircea Veroiu este, prin semnificații, un personaj de tragedie antică, fiind, totodată, foarte „de-acolo", din spațiul de sărăcie și iluzii al aurului din munții de piatră ai Apusenilor. Foarte „de-acolo", din balada „Mioriței". Totul participă la ritualul nunților tragice: nu în ultimul rând, natura. Iată „o zi de filmare" povestită de operatorul Iosif Demian: „Plouă peste Roșia-Montană, plouă peste decorurile noastre și peste șinele de traveling (...). Filmăm de două zile, înfruntând umezeala, secvența în care Fefeleaga își vinde calul după ce i-a murit ultimul copil. În jur o tristețe mai mare decât ne-am fi dorit pentru această filmare. Fefeleaga are lacrimi în ochi, plânge și rochia de pe ea, cum ne spune o femeie. Până și calul tremură îngrozitor. Rolul meu s-a redus considerabil. Ploaia a rezolvat atmosfera pentru care mi-aș fi bătut capul mult și bine". Aproape fără cuvinte, destinele pietrificate își poartă crucea, pe fondul unui cântec spus, ca o rugăciune (Dorin Liviu Zaharia), dintr-o poveste tristă , cu o „nuntă" din care n-a rămas decât un voal alb de mireasă care drapează fecioara de pe catafalc. Fefeleaga, statuară, încremenită, ca un monument al durerii, este însoțită de personaje-presimțiri, de personaje-semn (și ele), întrupate de Eliza Petrăchescu, Nina Doniga, Adrian Georgescu. Nici episodul lui Dan Pița nu are multe personaje, deși nuvela „La o nuntă" are predominante epice: sunt angrenați în tramă și în dramă Toboșarul, Ceterașul, Socrul, Mireasa, Mirele, identificați prin funcția din ceremonialul nunții (și nu prin nume și prenume), interpretați de Mircea Diaconu (într-un rol de mare sobrietate), Radu Boruzescu, Petre Gheorghiu, Ursula Nussbacher, George Calboreanu jr. Mireasa — căsătorită împotriva voinței ei — se îndrăgostește, la nuntă, de Ceteraș (un fugar urmărit de jandarmi), cu care fuge peste deal, dispariția lor având consecințe tragice. Într-un interviu din 1973, acordat Floricăi Ichim, Dan Pița își esențializa gândul creator: „Ne-am dori ca spectatorii să nu fie tentați să urmărească numai narațiunea, ci să facă efortul de a descoperi în tot ce cuprinde filmul — muzică, decor, imagine, obiceiuri etnografice — *poezia unei lumi tragice* pe care am încercat s-o reconstituim" („România liberă", nr. 8791/1973). „Liantul" filozofico-estetic dintre cele două părți ale filmului îl constituie, pe de o parte, atitudinea personajelor față de viață și față de moarte și, pe de alta, încrederea ambilor regizori în forța imaginii (la „sudarea stilistică" un rol esențial având și operatorul Iosif Demian, un adevărat poet al jocurilor de umbre și lumini). Critici străini au văzut — cu diferite prilejuri — filmul *Nunta de piatră*, concluziile lor sunt semnificative. În „Jeune cinéma", Jean Delmas preciza: „Între o povestire și alta, la prima vedere, nu există nici o legătură și, totuși, două temperamente de realizatori care seamănă izbitor (...). Și în una și în cealaltă, o valorizare a imaginilor care asigură unitate deplină acestui poem pe două voci". Iar în „Films and Filming", Derek Elly insista: „Ambele povestiri se concentrează asupra prețului pe care terbuie să-l plătești pentru încălcarea regulilor și pentru păstrarea unei forme de individualitate, într-o societate conformistă. Foarte rar a fost tratată o asemenea temă esențială cu atâta sensibilitate și

discreție". După un timp, cei doi regizori au repetat gestul inițial, ecranizând alte două povestiri ale scriitorului Ion Agârbiceanu — „Vâlva băilor" și „Lada" —, în filmul *Duhul aurului*, prezentat pe ecrane în octombrie 1974. Încă o dată, două texte aparent necinematografice — dată fiind fabulația lor extrem de redusă — au devenit filme „pur-sânge", tocmai pentru că ele au fost „umplute" de personalitatea cineaștilor, continuate — în spirit — spre alte orizonturi morale, filozofice și estetice. Destinul minerului Mârza, „hoțul de aur" din „Vâlva băilor", nu mai este un accident, rod al fatalității, ca în proza originară: personajul imaginat de Mircea Veroiu este victima unui complot, a unui adevărat ritual criminal, pus la cale de bătrâna cârciumăreasă căreia Mârza îi vinde aurul furat. La fel procedează și Dan Pița, ecranizând „Lada": virtuala victimă din povestirea originară, bădicul Clement, își îngroapă succesivele neveste devorate de duhul aurului. Sugestii din proza lui Ion Agârbiceanu conduc spre această soluție cinematografică. Regizorul Dan Pița mărturisește aceasta (în revista „Cinema", nr. 10/1974): „Când am intrat în lumea sa, cu sensibilitatea și aprehensiunile omului din secolul XX, când am descoperit și «locul crimei», această extraordinară zonă care e Roșia Montana, am simțit în aer trena unui vechi blestem al aurului secătuit, reziduurile tuturor regretelor moarte și tentativelor de îmbogățire cu orice preț. De altfel, crima organizată, ciclică, o găsim în foarte multe din filmele cu căutători de aur". Din distribuția acestui al doilea film pornit de la Agârbiceanu, dar de fapt *„film de autor(i)"*, fac parte — cu compoziții viguroase — Eliza Petrăchescu (într-un „rol al vieții"), Ernest Maftei, Liviu Rozorea, Lucia Boga, Dora Ivanciuc, Alexandru Mihai, Ferencz Bencze, Elisabeta Jar-Rozorea, Adrian Georgescu, Teodor Cojocaru. Printre principalii colaboratori ai regizorilor, alături de Iosif Demian și Dorin-Liviu Zaharia („stâlpi de boltă" și-n *Nunta de piatră*), scenografii Radu Boruzescu și Helmuth Stürmer, acesta din urmă implicat și-n filmul anterior, ca și autoarea costumelor Marilena Șerbănescu. Pe de o parte, *Duhul aurului* se prezintă mai unitar, sub aspectul limbajului, decât filmul anterior, pe de alta, *Nunta de piatră* atinge parametri de esențializare superiori. Între aceste două filme, cei doi regizori și-au început, practic, drumurile de creație independente. În septembrie 1973, Mircea Veroiu propunea spectatorilor policier-ul *Șapte zile*, o altă „lecție de cinema" oferită de regizor, pe un scenariu, altfel, destul de modest (Nicolae Ștefănescu), dar optimizat „în mers", de actori cu „simțul filmului" ca Irina Petrescu, Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc, George Motoi, Ferencz Bencze; printre aceștia Mircea Veroiu a introdus — pe post de criminal — și un neprofesionist, pe Aba Hartman, ales pentru fizionomia sa specială. Filmul lui MirceaVeroiu — șapte zile din viața unui polițist — are o importanță aparte în istoria filmului românesc: a marcat debutul ca operator al unui artist de clasă, Călin Ghibu (care — caz rar — vreme de șase filme și șapte ani va rămâne credincios unui singur regizor, Mircea Veroiu!) și, de asemenea, debutul compozitorului Adrian Enescu (devenit principal colaborator al „generației '70"). Cu astfel de „adjuncți" — l-aș adăuga și pe scenograful Aurelian Ionescu —, Mircea Veroiu a realizat, dacă se poate spune astfel, un „policier de artă", un film modern, de o expresivitate care a umbrit până și capacitățile de captivare ale intrigii polițiste. Regizorul Dan Pița nu s-a lăsat mai prejos, peste scurtă vreme a prezentat în premieră un valoros film de actualitate, *Filip cel bun* (februarie 1975). Un scenariu de Constantin Stoiciu — din „familia" *Dimineților unui băiat cuminte* — a stat la baza unui exercițiu neorealist printre cele mai elocvente ale cinematografiei naționale, intriga propriu-zisă urmărind avatarurile existențiale ale unui tânăr („căzut" la examenul de admitere în facultate) care

își caută un rost în societate. Tânărul personaj titular, care se suprapune peste portretul interpretului, Mircea Diaconu (și vice-versa), trece printr-o „școală a vieții" în măsură să definească specificul unui anume timp social. „Inadaptabilul" Filip — evadat dintr-un mediu familial sufocant — va respinge soluțiile de viață „călduțe" și leneșe; dar — dincolo de traseul inițiatic al personajului —, pentru interpret devin dominante coordonatele interioare ale eroului său, resorturile psihologice ale acțiunilor acestuia. Printre personajele filmului — interpretate de Lazăr Vrabie, Ileana Popovici, Ica Matche, Draga Olteanu, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Florina Luican, George Calboreanu jr., Brânduța Marioțeanu, Boris Ciornei, George Mihăiță — există tipuri diverse, oameni și lichele, situate pe toată scara vieții sociale. Esențial în film este „racordul" dintre regizorul Dan Pița și operatorul Florin Mihăilescu: lor li se datorează senzația de firesc, „pulsul" vieții cotidiene care străbate pelicula de la un capăt la celălalt (cu excepția finalului didacticist, desigur impus, salvat doar parțial de firescul unui actor ca George Constantin), regizorului și operatorului li se datorează expresia „neorealistă". Din echipa filmului mai fac parte compozitorul Dorin-Liviu Zaharia, scenograful Virgil Moise, autoarea costumelor Lidia Luludis. „Dialogul la distanță" dintre cei doi regizori (așa cum s-a întâmplat și în alte cazuri, despre care am vorbit sau despre care vom vorbi) a continuat. Mircea Veroiu a fost prezent pe ecrane cu *Hyperion* (iunie 1975), o dramă modernă scrisă de Mihnea Gheorghiu, cu ecouri livrești din Eminescu și Verlaine, cu ecouri cinematografice din Alain Resnais: sub aparențe de science-fiction — o dramă sufletească, povestea unei femei (în rol: Adela Mărculescu) care-și privește propriul eșec afectiv, la ora unui lucid dialog interior. Partenerii ei — Emmerich Schäffer (omul de alături) și George Motoi, un personaj cu aer de irealitate, o plăsmuire de vis, aidoma luceafărului eminescian. Mai joacă în film Simona Bondoc, Mitzura Arghezi, Mircea Anghelescu. La distanță de câteva luni, apoi, Mircea Veroiu și Dan Pița au adus pe ecrane două dintre cele mai reprezentative creații ale filmografiei lor, două ecranizări: *Dincolo de pod* și — respectiv — *Tănase Scatiu*. Prin *Dincolo de pod* (februarie 1976), regizorul Mircea Veroiu și-a propus o lectură personală a unuia dintre marile romane ardelenești, „Mara" lui Ioan Slavici, reușind un film evenimențial. Iată cum primea filmul Eva Sîrbu, în cronica sa — la rândul ei evenimențială — din revista „Cinema" (nr. 2/1976): „Știam, de la «Fefeleaga» și «Vâlva băilor» cu câtă îndrăzneală cuviincioasă se poate apropia Mircea Veroiu de opera unui clasic, cu câtă adâncă înțelegere îi poate fora sensurile, cu câtă supunere se pleacă în fața esențialului, cu câtă lipsă de prejudecăți înlătură ceea ce nu este esențial. Știam, deci, că Mircea Veroiu nu ecranizează o operă literară, ci o recreează în legea filmului și pentru legea filmului, așa încât nu mă așteptam să văd «Mara» de Slavici, ci *Dincolo de pod* de Veroiu. Și totuși *Dincolo de pod* este dincolo de toate așteptările. Fără nici o îndoială că despre filmul acesta s-ar putea spune: e un regal de frumusețe plastică, o minunată galerie de tablouri vivante, o superbă victorie a imaginii, nimic n-ar fi minciună, dimpotrivă, adevăr, dar nu cel întreg, pentru că în acest film tot ce pare a ține de suprafață, ține de fapt de miez. De miez, adică de concepție. Iar în concepția acestui artist numit Mircea Veroiu, nu încape viața în linii groase, nu încap trăsăturile apăsate, nu se află la ea acasă vulgaritatea, banalitatea, gândul sau ideea «la îndemână», obișnuitul. Pentru Mircea Veroiu, Mara nu putea fi o «muiere mare, spătoasă, greoaie», descriere ce la Slavici dădea caracterul de forță al personajului, Veroiu a împrumutat Marei înfățișarea mai degrabă fragilă a Leopoldinei Bălănuță, a înlocuit forța fizică, exterioară, cu forța psihică, a pus

nu pe umerii, ci pe chipul actriței (chipul acesta trecut prin toate stările cu atâta nuanță, cu atâta subtilă cunoaștere a trăirii) miza de forță a pesonajului și iată că această nouă Mară despuiată de virtuțile ei literare rămâne în esență tot Mara lui Slavici". Am reprodus doar un argument al cronicarului, au fost aduse în discuție multe — nu numai în cronica citată, ci și în altele de la premieră —, care atestă schimbările de registru între viziunea cineaștilor (veniți cu un secol după) și proza originară: luciditate, detașare, o anume geometrie a sentimentelor, romantism modern, fior tragic. Personajele — în interpretări antologice — sunt expresia acestei concepții cinematografice esențializate: alături de Leopoldina Bălănuță joacă Maria Ploae (Persida) și Andrei Finți (Natl, devenit în film Hans), protagoniștii unei povești romantice și tragice de iubire, Mircea Albulescu („bătrânul" Huber, un prizonier al prejudecăților), Florin Zamfirescu (blajinul Trică), Ion Caramitru (în sutana părintelui Codreanu), Irina Petrescu (măicuța Aegidia, magistral interpretată, „element de contrast" în mediul dramei), Ovidiu Iuliu Moldovan (Burdea), Florina Cercel și Petre Gheorghiu (soții Bocioacă). Demersul estetic este împlinit de imaginile lui Călin Ghibu, de costumele-personaje ale Hortensiei Georgescu, de ambiențele scenografului Nicolae Drăgan, de ilustrația muzicală a lui Romeo Chelaru. După câteva luni doar, regizorul Dan Pița — care, între timp, a lucrat și pentru televiziune, la serialul *Un august în flăcări*, împreună cu Alexandru Tatos — a fost prezent pe ecrane cu o „replică" la filmul lui Mircea Veroiu, ecranizarea *Tănase Scatiu* (octombrie 1976), inspirată de romanele lui Duiliu Zamfirescu „Viața la țară" și „Tănase Scatiu", scenarizate de Mihnea Gheorghiu. Aburul idilic, desuet-nostalgic al romanelor lui Duiliu Zamfirescu este păstrat, dar scenaristul — prelungind sugestiile prozei originare — axează intriga pe un „miez" social consistent și dramatic. Tabloul de epocă al filmului și înseși destinele personajelor sunt marcate de conflictele sociale specifice sfârșitului de secol XIX, între boieri și arendași, între vechii boieri și proaspeții căpătuiți, între boieri și țărani. Deznodământul tragi-grotesc sparge în țăndări idilica și proverbiala „viață la țară". Personajul titular — prin semnificația dobândită a prototipului arivismului social, prin interpretarea magistrală a lui Victor Rebengiuc, care adună în portretul lui Tănase Scatiu cam tot ce se putea aduna, vulgaritate, rapacitate, lipsă de scrupule, violență, inconștiență, perfidie, dispreț, mojicie — domină distribuția, dar multe alte interpretări (unele pe partituri reduse) conduc spre tipuri memorabile: Eliza Petrăchescu, într-un ultim rol pe ecran — a urmat cutremurul din martie '77! —, pune masca șireteniei senile pe chipul mamei lui Tănase Scatiu, Vasile Nițulescu în rolul lui Dinu Murguleț are, parcă, reminiscențe de ghepard, Cătălina Pintilie manifestă o francheță specifică în rolul Sașei, Andrei Csiky afișează eleganța boierului (Matei Damian) trăit la Paris, Dan Nuțu, din date minime, compune un portret convingător, cu replici puține Rodica Tapalagă și Carmen Galin reușesc mici bijuterii interpretative, mai apar în film Cristina Nuțu, Victor Strengaru, Aristide Teică, Ioana Ciomârtan, Corina Constantinescu, Costel Constantin, Mitică Popescu. Lumina de „fin de siècle" a filmului este gândită de operatorul Nicolae Mărgineanu, atmosfera vieții la conac este redată, prin contribuții autorizate, de scenograful Helmut Stürmer (ale cărui decoruri au culoare și patină de epocă), de autoarea costumelor Lidia Luludis, de compozitorul Adrian Enescu, autorul unei partituri discrete dar relevante (ca și accentele puse în coloana sonoră de ing. Bogdan Suru). Dumitru Carabăț — în cartea sa „De la cuvânt la imagine" — menționa faptul că în cazul prelucrării cinematografice a unor opere literare de mare complexitate compozițională (și menționa romane ca „Răscoala" de Liviu Rebreanu, „Enigma Otiliei" de G.

Călinescu, „Mara" de Ioan Slavici, ciclul Comăneștenilor de Duiliu Zamfirescu, „Bietul Ioanide" și „Scrinul negru" de G. Călinescu, „Ion" de Liviu Rebreanu), „procesul de remodelare narativă presupunea maturizarea conștiinței constructiv-cinematografice, adoptarea unor criterii solide de selecție, un simț estetic combinativ evoluat". Este ceea ce, în linii mari, regizorul Dan Pița și — în cazul anterior — regizorul Mircea Veroiu au demonstrat, cel puțin parțial, în discursul lor cinematografic, înscriindu-și filmele printre ecranizările prestigioase ale producției originale. Ce-a urmat în filmografia celor doi autori? Dan Pița în colaborare cu Nicolae Mărgineanu a realizat, în anul cutremurului din 1977, filmul cvasi-documentar, dar și cu elemente de ficțiune, *Mai presus de orice* — care n-a fost introdus în circuitul clasic al difuzării —, pentru ca, apoi, să iasă în public cu un divertisment, *Profetul, aurul și ardelenii* (februarie 1978), considerat „primul western românesc", o parodie, de fapt, scrisă cu nerv de Titus Popovici, a cărei acțiune se petrece cu o sută de ani în urmă, în statul american Utah: profetul (Victor Rebengiuc) este șeful unei colonii de mormoni, un mare explorator, are 15 soții și o droaie de copii, aurul este cel dintotdeauna, iar ardelenii, în număr de trei (Ilarion Ciobanu, Mircea Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan), au emigrat în America atrași de mirajul aurifer al „vestului sălbatic". „Priza la public" a acestui prim western românesc l-a determinat pe scenarist să continue epopeea ardelenilor în America, regizorul Mircea Veroiu s-a contaminat și el de „bucuria jocului", astfel că, nu peste multă vreme, pe ecrane a apărut *Artista, dolarii și ardelenii* (ianuarie 1980); ardelenii din Poplaca ajung, din lumea violentă a desperados-ilor căutători de aur, într-un orășel arătos și bogat — „desenat" de scenografii Nicolae Drăgan și Nicolae Șchiopu, înviorat de costumele pitorești ale Hortensiei Georgescu —, trama își continuă traseul parodic, apar personaje noi, excelează minunata actriță care este Rodica Tapalagă (frumoasa Anabell, care pendulează în balansoarul dintre înger și demon), Ioana Crăciunescu este o pianistă „specială", portretizată cu grație și umor, mai apar în film Elod Kiss (un amorez obraznic), Traian Costea (un om trist), dramaturgul Iosif Naghiu (un primar lungan, roșcovan și bărbos), Mihai Oroveanu (un șerif gras și imperturbabil). Regizorul Mircea Veroiu și operatorul Călin Ghibu au optat pentru formula unui film calm, rece, distant, elegant, cu un umor rafinat. „Serialul" a „prins" și în această formulă, el va fi continuat — iarăși — de Dan Pița, în deceniul următor, cu episodul *Pruncul, petrolul și ardelenii* (ianuarie 1981), prin care scenariul lui Titus Popovici miza pe ideea din *Dallas*, descoperind resursele narative ale... „aurului negru". Înainte de a trece prin serialul cu ardelenii, regizorul Mircea Veroiu a trecut prin alte experiențe creatoare. Prin *Mânia* (martie 1978), regizorul — pe un scenariu de Alecu Ivan Ghilia –, fără a renunța la ambițiile sale artistice, abordează o epocă istorică agitată, aceea a răscoalelor țărănești din 1907, cu o distribuție amplă, printre interpreți fiind Mihai Mereuță, Viorel Comănici, Gheorghe Nuțescu, Mircea Albulescu, Petre Tanasievici, Mitică Popescu, Florin Zamfirescu, Silvia Popovici, Adina Popescu, Maria Ploae, Dorel Vișan, Ștefan Velniciuc: estetizant, filmul este tăios ca o lamă de cuțit. Sfârșitul deceniului al optulea aduce un nou „dialog de la distanță" între Mircea Veroiu și Dan Pița, din nou pe teritoriul unor ecranizări prestigioase. Întâi, Mircea Veroiu semnează filmul *Între oglinzi paralele* (februarie 1979). La baza scenariului — este vorba despre un „film de autor" — au stat, în principal, prima parte a romanului „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", dar și piesa „Jocul ielelor" de Camil Petrescu (unul dintre autorii îndelung ocoliți — din păcate — de filmul românesc). Personajul principal al filmului vine din „Ultima noapte de dragoste...", el

este Ștefan Gheorghidiu, alături de el fiind prietenul Gore, un „aliaj" (topit de Mircea Veroiu) din Gelu Ruscanu, din Praida, ba chiar și din Petre Boruga, câțiva dintre protagoniștii piesei „Jocul ielelor". În rolurile de prim-plan sunt Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan și Elena Albu (Ela, un personaj seducător); din distribuție, cu roluri bine marcate, mai fac parte George Constantin, Dorel Vișan, Rodica Tapalagă, Fory Etterle, Corado Negreanu, Adrian Pintea. Dan Pița a replicat relativ repede, prin filmul *Bietul Ioanide* (aprilie 1980), inspirat din două romane călinesciene („Bietul Ioanide" și „Scrinul negru"), scenarizate de Eugen Barbu. Alături de interpretul rolului titular — pictorul Ion Pacea — au evoluat în film actori de prim rang precum Constantin Codrescu, Marga Barbu, Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Ovidiu Iuliu Moldovan, Tănase Cazimir, Ștefan Iordache, Petre Gheorghiu, Octavian Cotescu, Gheorghe Dinică, Mihai Pălădescu, Carmen Galin, Lucian Iancu, Ion Caramitru, Mircea Constantinescu (doar câțiva dintre cei 360 de interpreți). Filmul lui Dan Pița a izvorât dintr-un roman stufos, cu sute de personaje, publicat — nu fără dificultăți — în 1953, după stresante intervenții ale cenzurii. Acuzat că scrie „romane politice", G. Călinescu respinge ideea (încă înaintea publicării romanului *Bietul Ioanide*), într-o scrisoare adresată lui Al. Piru, unde scriitorul demonstrează nu numai că romanul său exclude miza politică ci, mai mult, că „tema esențială interioară" este aceeași din „Enigma Otiliei", adică eroticul, precizând că, deși tânărul Tudorel este corespunzător lui Felix, „înțelegătorul subtil al lui Eros e tot bărbatul matur, echivalent al lui Pascalopol, și anume Ioanide". După cum precizează, însă, Dana Duma în articolul „Ecranizări călinesciene" din „Caiete Critice" (nr. 8–9/1999), „aceasta este exact pista pe care scenariul lui Eugen Barbu (declarat a fi inspirat din *Scrinul negru*) nu avansează, concepția arhitectului despre eternul feminin ocupând prea puțin loc în «pasta» dramaturgică. Filmul explorează în schimb atractiva galerie de personaje, cele mai multe pitorești (Sufletel, Lăscărică, Gonzalv, Hangerloaica, Hagienuș) și duce mai departe sugestia de «șarjă» a acestora, enunțată chiar de Călinescu, dar nu pentru a arăta că ele «aparțin unei generații sedentare, absorbite în cultură» ci că sunt tipuri condamnate de istorie. Cu o imagine savant elaborată (de operatorul Florin Mihăilescu) și secvențe memorabile, ca aceea a talciocului, *Bietul Ioanide* confirmă reputația lui Dan Pița de excelent creator de atmosferă și de regizor care «scoate ce-i mai bun din actori»".

La capătul unui prim deceniu de activitate cinematografică, regizorii Mircea Veroiu și Dan Pița deveniseră valori sigure ale cinematografiei naționale. Dar „generația '70" și-a înscris pe „cartea de vizită" multe alte nume de cineaști...

COLEGI DE GENERAȚIE

Din „generația '70" fac parte mulți alți cineaști care au avut — sau mai au — un cuvânt de spus în filmul românesc. În funcție de anul nașterii — deși nașterea lor ca și cineaști urmează altă cronologie —, este vorba despre Mircea Moldovan (născut în 1936), Alexandru Tatos (1937), Radu Gabrea (1937), Ada Pistiner (1938), Nicolae Mărgineanu (1938), Timotei Ursu (1939), Felicia Cernăianu (1940), Tudor Mărăscu (1940), Iosif Demian (1941), Dan Necșulea (1942), Constantin Vaeni (1942), Cristiana Nicolae (1943),

Stere Gulea (1943), Șerban Creangă (1944), Mircea Daneliuc (1945), Dinu Tănase (1946), Andrei Cătălin Băleanu (1947), Nicolae Oprițescu (1947), Alexa Visarion (1947). Cum spuneam, intrarea acestora în cinematograf, ca regizori de lungmetraje de ficțiune — unii au activat în prealabil ca operatori, alții ca documentariști, unii ca regizori de teatru, alții ca filmologi etc. — s-a desfășurat după alt „calendar".

Primul — dintre cineaștii amintiți mai sus — a ajuns la lungmetraj Timotei Ursu, care a „decolat", în decembrie 1971, cu filmul de actualitate *Decolarea*, un film despre tineri, despre aspirațiile unei generații, o generație care este, deopotrivă, a regizorului, a scenaristului (Constantin Stoiciu, aflat la al patrulea scenariu, după *Diminețile unui băiat cuminte, Apoi s-a născut legenda* și *Vilegiatura*, un text pentru televiziune), a protagonistului (actorul Emil Hossu, într-un prim rol de referință) și a personajului central (un tânăr pilot, Paul Bentu). Absolvent al unei școli superioare de zbor, „șef de promoție", eroul filmului este repartizat — pentru doi ani de stagiatură — într-o unitate a aviației utilitare: tânărul care viza zboruri temerare cu viteze supersonice se vede pus în postura unui banal „birjar al aerului", pe aparate demodate și uzate care compromit însăși ideea de zbor. În aceste condiții, el nu va pregeta să evadeze: întâi „în sus", zburând în căutarea soarelui (dar săvârșind un act de indisciplină profesională), apoi „în jos", dezertând de la datorie într-un moment de cumpănă. „Lecțiile" îi vor fi oferite de viață. Într-un anume fel, putem spune că regizorul Timotei Ursu se racordează la „generația inundației": momentul adevărului, pentru personajul său, se produce în condițiile inundațiilor din primăvara anului 1970. Regizorul Timotei Ursu, s-a scris la premieră, a debutat „cu dreptul", conferind narațiunii o desfășurare atractivă, nu lipsită de suspans și de încărcătură emoțională, ajutat de un operator exersat (Ștefan Horvath), de compozitorul Tiberiu Olah și de arhitectul scenograf Radu Călinescu, de câțiva actori convingători în roluri episodice — George Motoi, Constantin Guriță, Gheorghe Nuțescu, Nicolae Mavrodin — și de o tripletă forte în rolurile principale: Liviu Ciulei (în rolul comandantului, un punct de echilibru al conflictului), Monica Ghiuță (Valentina, sau „duminicile însorite ale eroului") și Emil Hossu (pentru care rolul din acest film tineresc, străbătut de note grave, a fost o adevărată „rampă de lansare"). Timotei Ursu avea să revină pe ecrane, ca regizor, abia în aprilie 1978, cu filmul *Septembrie* (dar între timp fusese scenarist la *Cursa* lui Mircea Daneliuc, deci reaborda cinematograful mai „galonat"). În *Septembrie* — tot un film cu tineri, despre tineri —, șansa unui „băiat fermecător" (care n-a reușit la facultate, a intrat într-un cerc de escroci, e nevoit să mintă ca să se „salveze"), șansa lui se numește Anișoara (o ființă pentru care lumea e frumoasă... chiar când e urâtă), iar șansa Anișoarei s-a numit Anda Onesa, o apariție atașantă, care compensează stângăciile neprofesionistei prin inocența și delicatețea chipului, prin firescul gesturilor, al intonațiilor. Șansa tuturor (inclusiv a regizorului) în acest film „de suflet" a fost Golful Francezului din Schitu, un spațiu misterios de liniște, de tihnă spirituală. Alături de regizor a fost operatorul Marian Stanciu — care, cam în aceeași perioadă, semnase imaginea la filme precum *Mastodontul* de Virgil Calotescu și *Regăsire* de Ștefan Traian Roman —, iar din distribuție au mai făcut parte actori precum Sandu Popa, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ștefan Bănică, Jean Cosntantin, Sandu Sticlaru, Eugenia Bosânceanu, Horațiu Mălăele. Timotei Ursu avea să revină în atenția publicului prin *Al patrulea stol* (în februarie 1979), o ecranizare a piesei „Jocul de-a vacanța", din păcate ratată, din câteva motive simple: întâi, pentru că acțiunea piesei lui Mihail Sebastian — specifică unui anume timp social — a fost mutată în actualitate

(?!), ba mai mult, de la munte la mare (??!), în al doilea rând pentru că unele dintre personaje și-au pierdut până și identitatea (bravul Jeff a devenit Nelu). Mai departe? Violeta Andrei (Corina) și Nicolae Iliescu (Ștefan) au câte ceva din aerul personajelor — chiar dacă eroii sunt scoși din mediul lor —, dar, în rest, cu toate eforturile unor actori, Ileana-Stana Ionescu (doamna Vintilă), Boris Ciornei (Bogoiu), Constantin Guriță (Maiorul) —, piesa— cu un Nelu-Jeff (Ștefan Maitec) neinteligibil — apare pe ecran simplificată și modificată (în sensurile ei originare). Până în anul 1980, și înaintea plecării sale din România (spre țări mai reci), Timotei Ursu a scris încă un scenariu, pentru filmul lui Tudor Mărăscu *Bună seara, Irina* (premiera în iunie 1980).

Rămânând — prin forța lucrurilor — în zona filmului de televiziune, regizorul Dan Necșulea a realizat în anii '70 câteva filme de actualitate, printre care *Haina de piele* (1972), *Fata bună din cer* (1977) și *Muntele alb* (1978), ambele cu Rodica Mandache („fata bună din cer"), *Bal în Poiana Zimbrilor* (1980). În 1973 reintra în cinematograf regizorul Mircea Moldovan — printr-un film care avea să rămână evenimențial, *Viforița* (el debutase, în septembrie 1971, cu *Frații*, un film realizat în colaborare cu Gică Gheorghe, operator fiind Dinu Tănase, scenariști — Nicolae Țic și Constantin Bordeianu, interpreți principali — Ilarion Ciobanu și Emanoil Petruț). „Viforița" din titlu nu înseamnă doar viscolul unei ierni oarecare — aceea din film —, viforița este în oamenii, în întâmplările acelui timp. Scenaristul Petre Sălcudeanu aborda un subiect spinos: dramele colectivizării. Narațiunea cinematografică surprindea conflictele aspre ale noului cu vechiul, în conștiințele oamenilor, în manifestările lor. Practic, personajele filmului — un activist de partid eliberat din munca de conducere, un subaltern devenit superior ierarhic, un învățător care, și el, ar fi prejudiciat, prin atitudini necorespunzătoare, „bunul mers al cooperativizării" — parcurg drumul unei înțelegeri aprofundate, superioare, a mersului istoriei. Viforița unei ierni aspre este, în primul rând, cum spuneam, în destinele oamenilor. Împreună cu operatorul Ion Marinescu — din „generația inundației" — Mircea Moldovan semna (în noiembrie 1973) un film de remarcabilă concentrație realistă, ostil edulcorărilor, ba mai mult, dispus să evidențieze răni adânci ale timpului evocat: *Viforița* era, astfel, primul film românesc în care realitățile colectivizării erau scutite de aerul festiv și învestite cu adevăruri de viață (aproape... neverosimile în epocă). Jucau în film Silviu Stănculescu (Ștefu Varlaam, portretizat cu multă forță de convingere), Ion Besoiu (fostul subaltern Adam, un ins incapabil să înțeleagă mersul istoriei), Ernest Maftei (în rolul excomunicatului profesor Dobrotă), Luiza Orosz (Rafira, mama lui Ștefu, poate cel mai realist personaj al dramei), Eugenia Bosânceanu, Toma Dimitriu, Cosmin Ghiară, Anton Tauf, Nae Gh. Mazilu, Elena Stescu. Mențiuni aparte pentru partitura compozitorului Liviu Glodeanu, ca și pentru contribuția scenografilor Nicolae Edulescu și Ștefan Marițan. Mircea Moldovan avea să fie foarte activ, ca regizor, în anii '70 (spre deosebire de anii care au urmat, el părăsindu-și, la sfârșitul anilor '80, în plină forță creatoare, meseria): cu *Toamna bobocilor* (mai 1975) și *Iarna bobocilor* (octombrie 1977) — filme în care au jucat, printre alții, Dumitru Furdui, Maria Ploae, Emil Hossu, Sebastian Papaiani, Monica Ghiuță, Ileana Iurciuc, Carmen Galin, Virgil Ogășanu, Constantin Diplan, alături de „monștrii sacri" Marin Moraru, Draga Olteanu Matei, de Haralambie Polizu, Vasile Nițulescu, Nae Gh. Mazilu, Elena Sereda, Florina Cercel — regizorul și-a continuat colaborarea cu scenaristul Petre Sălcudeanu (încercând să discute integrarea la sate a unor tineri intelectuali, medici, profesori, agronomi), numai că investigația a rămas la „suprafață", iar comedia s-a „legat"

greu. Între aceste două filme, regizorul abordase și registrul istoric, prin *Pintea* (august 1976), un film scris de Vasile Chiriță și Dumitru Mureșan, filmat tot de Ion Marinescu, cu Florin Piersic în rolul titular (al vestitului haiduc), în distribuție cu Maria Ploae, Nae Gh. Mazilu, Constantin Diplan, Aristide Teică. Filmul acesta i-a deschis regizorului calea spre alte filme istorice și, din colaborarea cu scenaristul Petre Sălcudeanu, în decembrie 1980, sunt prezentate în premieră două filme dense, cu distribuții ample, cu personaje istorice (de la Nicolae Bălcescu la Avram Iancu) și cu largi desfășurări de forțe, *La răscrucea marilor furtuni* și *Munții în flăcări*, ambele consacrate revoluției de la 1848, primul urmărind evenimentele din Țara Românească, al doilea situat în miezul revoluției transilvane. Roluri-efigie creează Cornel Ciupercescu, Vlad Rădescu, alături de Constantin Codrescu, Costel Constantin, Nae Gh. Mazilu, Mircea Cosma, Ștefan Velniciuc, Alexandru Drăgan, Silviu Stănculescu, Monica Ghiuță, Maria Ploae, Emil Hossu și Mircea Moldovan însuși.

După debutul — despre care am vorbit — cu *Căldura*, în februarie 1974 revenea pe ecrane Șerban Creangă, aflat, atunci, la al treilea film de actualitate (între timp regizase și *Așteptarea*, cu rolul trist, de adio, al actorului Ștefan Ciobotărașu). *Proprietarii* aducea pe ecran un scenariu la care regizorul colaborase cu fratele său, publicistul Mihai Creangă: un debut rezonant în epocă, chiar dacă — din punct de vedere tematic — narațiunea cinematografică este tributară unei ideologii, azi, revolute (cu „proprietari" iluzorii ai mijloacelor de producție, cu secretari de partid „rămași în urma vieții", cu „exemplul moral" al unor „conștiințe avansate" ș.a.m.d.). Depășind, însă, impasul unor vicisitudini conjuncturale, nu se poate să nu recunoaștem că problematica de fond a acestui film „datat" își păstrează actualitatea și la sfârșitul mileniului al doilea, când, în societatea românească de tranziție, ideea de *proprietar*, ca și problema *specialiștilor*, ca și *rezistența la nou* — dezbătute, în film, la orizontul anului 1973 — revin insistent printre preocupările prezentului. Un film ca *Proprietarii* rămâne și prin personajele sale, susținute de actori unul și unul: Amza Pellea și Toma Caragiu sunt doi „piloni" ai conflictului, George Constantin și Ștefan Iordache câștigă prin firesc și dezinvoltură, Ștefan Mihăilescu-Brăila și Mihai Mereuță abordează roluri de o factură neîncercată, iar alături de ei, mulți alți interpreți — Zephi Alșec, Constantin Cojocaru, Nicolae Ivănescu, Carmen Galin, Ștefan Bănică, Ernest Maftei, Vasile Ichim, Dumitru Chesa, Aurel Giurumia, Cornel Revent — își pun pecetea pe chipuri de contemporani care dau de gândit. Colaborarea fraților Șerban și Mihai Creangă va continua la filme precum *Speranța* (noiembrie 1978) — un film istorico-biografic dedicat militantului socialist Ștefan Gheorghiu, interpretat de George Șofrag — și *Labirintul* (octombrie '80) — un alt episod din trecutul mișcării socialiste, cu personajul lui I.C. Frimu, de data aceasta, în prim-plan, jucat de Virgil Andriescu. Nume noi pe genericul acestor filme: operatorul Florin Paraschiv, la ambele, compozitorul Nicu Alifantis (la primul), compozitorul Răzvan Cernat (la al doilea).

Înainte de a consemna contribuția altor colegi de generație, ar fi de făcut o remarcă (ajunși la premierele românești ale anului 1974): într-o singură lună, februarie, pe ecranele bucureștene au fost prezentate în premieră trei filme ale unor colegi de generație (Cristiana Nicolae, Radu Gabrea și Șerban Creangă, ultimii doi chiar colegi de promoție în 1968): *Întoarcerea lui Magellan, Dincolo de nisipuri* și *Proprietarii*. În general, premierele românești intraseră într-o ritmicitate „suspectă": în ianuarie fuseseră alte două premiere (*Capcana* de Manole Marcus și *Trecătoarele iubiri* de Malvina Urșianu), în martie au urmat

altele două (*Păcală* de Geo Saizescu și *Porțile albastre ale orașului* de Mircea Mureșan), în aprilie altele trei (*Un comisar acuză* de Sergiu Nicolaescu, *Trei scrisori secrete* de Virgil Calotescu, *Frații Jderi* de Mircea Drăgan). N-ar fi exclus ca și această emulație creatoare să fi generat... „strângerile de șurub" din epocă. Cinematograful românesc n-avea să sufere imediat, însă: se aflau „pe țeavă" o serie de filme noi, astfel că anul 1975, de pildă, avea să fie unul dintre cei mai fasti ai cinematografiei naționale (cu pelicule ca *Actorul și sălbaticii* de Manole Marcus, *Ilustrate cu flori de câmp* de Andrei Blaier, *Filip cel bun* de Dan Pița, *Hyperion* de Mircea Veroiu, *Orașul văzut de sus* de Lucian Bratu, *Cursa* de Mircea Daneliuc). Dar să revenim la „colegii de generație". Cristiana Nicolae își lansa (atunci, în februarie 1974) cel mai valoros film al său, un „film de autor", *Întoarcerea lui Magellan*. O poveste de dragoste imposibilă din anii celui de al doilea război mondial, ca aceea din *Duminică la ora 6*, scrisă de regizoare după o idee de Radu Cosașu. Subiectul propriu-zis (chiar dacă titlul filmului sugerează o călătorie din perioada marilor descoperiri geografice) este tributar timpului — în film este vorba despre un „love story" între un tânăr ilegalist și o fată întâlnită întâmplător pe stradă —, dar filmul nu prin „miezul" său politic rămâne, ci prin însușirile sale *cinematografice*, datorate — în mare măsură — și operatorului Dinu Tănase (care avea la activ, pe vremea aceea, două filme — *Prea mic pentru un război atât de mare* de Radu Gabrea, *Frații* de Mircea Moldovan și Gică Gheorghe — și un serial TV, *Urmărirea*, al aceluiași Radu Gabrea). Contribuiau la debutul promițător al Cristianei Nicolae și compozitorul Adrian Enescu (era și perioada debutului său, doar cu câteva luni înainte semnase muzica pentru *Șapte zile* de Mircea Veroiu), scenograful Marcel Bogos, autoarea costumelor Nelly Grigoriu-Merola și principalii interpreți, Vladimir Găitan, Mihaela Marinescu, Cornelia Gheorghiu, George Motoi, Radu Beligan. Regizoarea va mai realiza, în deceniul al optulea, *Râul care urcă muntele* (decembrie 1977), o poveste scrisă de regizoare în colaborare cu Ladislau Tarco și Gheorghe Bejancu — experiența războiului trăită de un soldat adolescent pe frontul de vest al celei de a doua conflagrații mondiale —, printre interpreți numărându-se Gheorghe Cozorici, Valeria Seciu, Gheorghe Mezenrath, Catrinel Dumitrescu, Emanoil Petruț, dar filmul confirma doar parțial debutul, ca și *Cumpăna*, o tentativă neizbutită, ieșită pe ecrane în februarie 1980. Cât despre *Dincolo de nisipuri* de Radu Gabrea (cea de a treia premieră din februarie 1974), regizorul — care intrase în cinematograf cu *Prea mic pentru un război atât de mare* încă din 1970 — își propunea, prin acest film, ecranizarea unui roman de succes în epocă, „Îngerul a strigat" de Fănuș Neagu: povestea unei colectivități stranii, de dezmoșteniți ai soartei, oameni sărmani din ținuturile Brăilei migrați spre Dobrogea, cărora sărăcia și nevoile le alterează viața, sentimentele și cugetul, împingându-i la periferia societății și îndreptându-i spre gesturi extreme. Este un pitoresc aparent în *Dincolo de nisipuri*: tipurile grotești ale peisajului uman ascund drame, și, „dincolo de măști" — ca să preiau sintagma destul de facilă a titlului, plasată între „dincolo de barieră" și „dincolo de pod" —, citim povești tulburătoare de viață, cum este aceea a protagonistului, al cărui destin a fost marcat de patima unei iluzorii răzbunări. Din nou — anul 1974 a fost un an „al lui", la scurte intervale au fost prezentate filme ca *Întoarcerea lui Magellan, Dincolo de nisipuri* și *Ilustrate cu flori de câmp* —, (încă) operatorul Dinu Tănase a „pictat", cu tonuri irizate, o lume de vrajă, de mister, un spațiu straniu, al începutului sau sfârșitului de lume. Dincolo de nisipurile dunărene — dincolo de pod, dincolo de barieră, dincolo de măști —, o galerie tipologică variată, particularizată de actori ca George Constantin, Mircea

Albulescu, Emil Botta, Gina Patrichi, Violeta Andrei, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Ernest Maftei, Constantin Rauțchi, Ștefan Mihăilescu-Brăila...

În februarie 1975, după câțiva ani de experiență documentaristică, ajunea la lungmetrajul de ficțiune regizorul Constantin Vaeni, printr-un film de asemenea promițător ca scriitură cinematografică, *Zidul*. Scris de Dumitru Carabăț și Costache Ciubotaru, filmat de Iosif Demian (garanții serioase pentru un debut regizoral!), filmul își propunea să descifreze semnificațiile unui gest-limită: izolat de lume, zidit — practic — într-o încăpere fără legătură cu lumea exterioară, un tânăr (Gabriel Oseciuc) a tipărit, singur, luni și luni de zile — mai bine de un an — „România liberă" ilegală. Sigur, prin tema sa, filmul și-a pierdut o parte însemnată din „valoarea de întrebuințare", intrând în „zona de umbră" a unor filme precum *Duminică la ora 6*, *Întoarcerea lui Magellan* sau *Ediție specială*, dar rămânând, din perspectivă cinematografică, în „zona de lumină" a acelorași filme, semnate de Lucian Pintilie, Cristiana Nicolae, Mircea Deneliuc, ca să ne rezumăm la acest „set" de exemple. S-a fabulat mult pe „lupta comunistului cu sine", pe „forța morală" și eroismul clasei muncitoare în condițiile vitrege ale ilegalității. Dincolo, însă, de elementele conjuncturale ale intrigii, se petrece, în filmul lui Constantin Vaeni, un adevărat ritual al claustrării, cu consecințe — psihice, moral-volitive, fizice — dintre cele mai diverse. Pe de altă parte, „evadările" eroului, în amintire, în vis, în coșmar, în realitățile anilor de război (un tablou de epocă cu semnificative detalii de atmosferă surprinse de operatorul Iosif Demian, nici el, încă, regizor la ora aceea) proiectează o tragedie individuală în contextul unei epoci tragice. Rămân — dintr-un subiect sacrificat — și sugestiile unei povești de dragoste (cu Cornelia Pavlovici ca protagonistă), rămân portretele desenate de Gheorghe Dinică și Victor Rebengiuc, rămâne partitura muzicală cu inflexiuni dramatice a compozitoarei Cornelia Tăutu, pentru prima oară pe un generic de film. În filmografia regizorului Constantin Vaeni a urmat *Buzduganul cu trei peceți* (două serii prezente pe ecrane în septembrie 1977): nu neapărat o „replică", mai curând un film-complementar, o întregire — din perspective distincte — a filmului *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu, a cărui premieră avusese loc cu șase ani înainte. Scenariul lui Eugen Mandric — cea mai ambițioasă încercare scenaristică a acestuia — este „complementar" atât prin includerea unor demersuri diplomatice ale domnitorului, cât și prin evidențierea calităților de gânditor politic ale personajului istoric care „și-a depășit epoca". Având această bază, filmul lui Constantin Vaeni *Buzduganul cu trei peceți* a fost considerat, pe bună dreptate, un *film de idei*, formula presupunând, implicit, niște... riscuri asumate (mai ales în prima serie, structurată ca o prelungă conversație). Secondat de același artist al imaginii, Iosif Demian — care a conferit cadrelor cinematografice valoare de frescă, de pictură murală—, alături de compozitoarea Cornelia Tăutu și de scenograful Nicolae Drăgan, regizorul Constantin Vaeni l-a „văzut" pe Victor Rebengiuc în rolul domnitorului Mihai Viteazul — și propunerea s-a dovedit viabilă —, printre interpreți fiind și Toma Caragiu, Vasile Nițulescu, Ștefan Sileanu, Olga Bucătaru, Cornel Coman, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Motoi, Ferenc Fábian, Ștefan Velniciuc, Ferencz Bencze. După *Buzduganul cu trei peceți*, regizorul Constantin Vaeni a revenit pe ecrane (în mai 1979) cu *Vacanță tragică*, tot un film istoric — a cărui acțiune se petrece într-un ostrov din apropierea Fălticenilor înspre sfârșitul secolului trecut —, de data aceasta scenariul (scris de Constantin Mitru) având o sursă literară, „Nada florilor" și alte povestiri sadoveniene. Conflicte cu finaluri tragice între socialiști și poliție, stindardul „dreptății sociale", personaje care aduc vorba despre „Con-

temporanul" și Iosif Nădejde, despre Marx și Engels; conjunctural și perisabil în primul rând prin subiect, *Vacanță tragică* — filmat de operatorul Anghel Deca, pentru prima oară singur la „timona" unei imagini de lungmetraj — a conținut, totuși, câteva propuneri interpretative de luat aminte: criticul de artă plastică Radu Ionescu, apoi actori de diferite generații ca Mircea Diaconu, Anda Onesa, Mircea Albulescu, Remus Mărgineanu, Florin Zamfirescu, Octavian Cotescu, Mihai Mereuță, Mitică Popescu. Perisabil s-a dovedit și următorul film al lui Constantin Vaeni, *Ancheta*, în care actori valoroși — Mircea Albulescu, Remus Mărgineanu, George Motoi, Silvia Popovici, Ion Caramitru, Gheorghe Cozorici —, cu alte cuvinte o distribuție „de zile mari", filmată de un operator atent (Ion Anton), s-a rătăcit printre lozincile și tezele demagogice ale unui scenarist de ocazie (Florin N. Năstase), de data aceasta pe un subiect „de actualitate", cu iz de „dezbatere".

Debutul ca autor singular al regizorului Andrei Cătălin Băleanu — din „generația inundației" — cu filmul *Muntele ascuns* (martie 1975), pe un scenariu de Mihai Creangă și cu Nicolae Mărgineanu ca operator, însemna o promisiune. „Șantierul" continua să fie un spațiu predilect al scenariștilor (dar și al vieții de fiecare zi!), în acest mediu își depășea complexele și se maturiza „la vedere" un alt tânăr — din speța lui Vive —, de data aceasta junele fiind interpretat de un debutant numit Horațiu Mălăele (care, de la intrarea în film, și-a etalat originalitatea), „cadrul" modificărilor sale etice și spirituale fiind o adevărată familie, atât în sens figurat (șantierul, desigur), cât și în sens propriu (familia unui șef de șantier). Redus la aceste câteva elemente, firește, subiectul poate părea simplist — și, pe alocuri, este —, dar tocmai aici stă meritul cineastului debutant: pe o structură narativă simplificată a însăilat personaje veridice — jucate, printre alții, de George Constantin, Dana Comnea, Octavian Cotescu, Albert Kitzl, Victoria Mierlescu, Tamara Crețulescu, Viorel Branea, Ion Anghel, Constantin Rauțchi, Ștefan Tapalagă, Maria Ploae și frații Petreuș —, stabilind relații viabile între pionii tramei. Un compozitor fără „recidive" (Mihai Berindei), scenograful Nicolae Edulescu, autoarea costumelor Adriana Păun au susținut debutul tânărului regizor, care avea 28 de ani la data premierei. Andrei Cătălin Băleanu revenea relativ repede pe ecrane, cu un al doilea film de actualitate — scris, de data aceasta de Constantin Stoiciu —, filmat de Florin Paraschiv și Valentin Popescu: *E atât de aproape fericirea* (martie 1978). Cu Albert Kitzl — de data aceasta în rol principal — și cu Diana Lupescu, Constantin Diplan, Margareta Pogonat, Petre Gheorghiu, Al. Georgescu, Dana Dogaru, Gheorghe Visu, Rodica Negrea, Victoria Mierlescu, regizorul descindea, de data aceasta, în mediul studențesc, acțiunea urmărind, în principal, două personaje, Paul și Cristina (care preiau — în relația lor — dușmănii familiale de tip... Romeo și Julieta). Originalitatea subiectului, în general, a cam lăsat de dorit, ca și titlul peliculei, de altfel: cu câțiva ani înainte s-a vorbit „despre o anume fericire", în același an s-a discutat despre „gustul și culoarea fericirii" etc., era cam multă fericire pe cap de locuitor. Cu toate acestea, regizorul și-a păstrat prospețimea privirii, filmul său — iarăși cu colaboratori fără lungi „contracte" cu cinematografia: autoarea costumelor Gabriela Lăzărescu sau compozitorul Radu Goldiș — depășind, în ansamblu, vicisitudinile „schemei". Din păcate, Andrei Cătălin Băleanu (care, între cele două lungmetraje, lucrase și la incitantul film de televiziune *Sub pecetea tainei*, promițând încă o dată, în tentativa ambițioasă a reconstituirii unui univers matein) se lăsa de film la 31 de ani, câți avea în 1978...

În decembrie 1975 — hotărât lucru: anul acesta de la mijlocul deceniului al optulea a fost unul dintre cei mai fasti ai cinematografiei naționale! — își începea „cursa", o carieră de excepție în filmul românesc, regizorul Mircea Daneliuc. Primul său film, pe un scenariu de Timotei Ursu (după o idee de Petru Vintilă), s-a numit *Cursa* și a fost o intrare în cinematograf, îmi place s-o spun și s-o repet, evenimențială. „Mă interesează — mărturisea regizorul în anii primelor sale filme — un cinematograf mai social" în care să fie propulsată în prim-plan „relația individului cu mediul, cu societatea, cu el însuși, cu perechea". Un astfel de film este *Cursa*. Regizorul a găsit în scenariul lui Timotei Ursu ceea ce și-a dorit (pe urmă avea să-și scrie singur, în acest spirit, unele dintre narațiunile filmelor sale). *Cursa* este o poveste simplă și adevărată despre trei oameni — doi bărbați și o femeie — la drum. Atât. Dar în acest atât de puțin „atât" încap atât de multe! Acțiunea filmului se desfășoară pe șoselele țării: doi șoferi — unul experimentat și trecut prin multe, altul învățăcel — transportă un utilaj greu, într-un drum lung (de vreo 600 de kilometri), de la uzina producătoare la o mină aflată undeva în nord-vestul țării; lor li se alătură o tânără tovarășă de drum, cu „probleme personale". Sigur, o pondere oarecare în tramă are și transportul propriu-zis, cu toate incidentele survenite pe parcurs (inclusiv un moment-limită, introdus, desigur, pentru a rupe monotonia drumului, pentru a crea clipe de suspans și — de ce nu? — pentru că viața însăși presupune, când te aștepți mai puțin, momente-limită. *Cursa* este, însă, altceva: un film — așa cum îl prevedea regizorul — despre relația individului cu mediul, cu societatea, cu el însuși, cu perechea. Mai ales despre relația individului cu *el însuși*, cu *perechea*. Șoferul Savu (unul dintre cele mai împlinite, complexe și convingătoare personaje create pe ecran de Mircea Albulescu) este un tip ursuz și dur, închis în el, cu răni sufletești încă necicatrizate, un tip greoi, mătăhălos, ciufut, neîncrezător în oameni, cu reacții violente — după cum o dovedește în confruntarea cu derbedeii de la motel și cu „logodnicul de profesie" —, cu ieșiri necontrolate, un tip „dintr-o bucată", pe care viața l-a înrăit, l-a călit, l-a asprit și l-a trădat. „Miracolul" filmului — pentru că, în ultimă instanță, *Cursa* este un film-miracol — tocmai acesta este: pornește la drum cu niște oameni și ajunge la destinație cu *alții* („cursa" dobândind, în aceste condiții, și o funcție simbolică în conflict). La capătul drumului, personajul e altul, se dovedește un camarad desăvârșit, un om sensibil, apropiat de semeni, în stare să le înțeleagă dramele și ezitările, să le citească gândurile, un om de mare frumusețe morală, a cărui tristețe — camuflată cu grijă — nu-i poate disimula aspirația spre puritate, credința în adevăr. „Cursa" acestei metamorfoze sufletești se petrece aproape pe nesimțite, nu ține de experiențe tranșante de viață, sau, dacă vreți, micile întâmplări ale cotidianului (survenite în relația individului „cu el însuși" și cu „perechea") dobândesc semnificația unor experiențe tranșante de viață. Intrarea în cinematograf a actriței Tora Vasilescu a fost, la rândul ei, evenimențială: personajul „tovarășei de drum" este cuceritor prin sinceritate și firesc, spontan și dezinvolt, ascunzând — la rându-i — o poveste de viață amară, o enigmă sufletească (pe care nici finalul, un „final deschis", nu-și propune s-o dezlege până la capăt). „Secondantul" lui Savu, Constantin Diplan este un partener ideal în „tripleta la drum", înțelegându-și bine rolul său în poveste, funcția de „moderator" al unor conflicte interioare și exterioare. Mircea Daneliuc și-a alcătuit, pentru filmul de debut, o echipă de excelenți profesioniști, în frunte cu operatorul Florin Mihăilescu, care animă peisajele, prim-planurile, amintirile lui Savu cu intense culori sufletești, voalul de mireasă agățat de o creangă, „vocea" dezarticulată a unui clarinet devenind simboluri ale unor înăbușite dureri

sufletești. Printre colaboratorii regizorului s-au numărat compozitorul Lucian Metianu, scenograful Dumitru Georgescu, monteurii Dan Naum și Yolanda Mântulescu. Mai joacă în *Cursa* Olga Bucătaru, Paul Lavric, Angela Costache, Teofil Căliman, Constanța Comănoiu, Mircea Daneliuc însuși. Regizorul a revenit pe platouri cu *Ediție specială* (martie 1978). Acțiunea filmului se petrece în Bucureștiul anului 1939; o lume amenințată de spectrul războiului, un context social-politic agitat, populat de personaje felurite, angrenate într-o disperată cursă a supraviețuirii, politicieni și ziariști, fasciști și legionari, comuniști și reprezentanți ai forțelor publice, oameni simpli care înfruntă cu greu vicisitudinile vieții. Devenit co-scenarist — alături de Beno Meirovici —, Mircea Daneliuc încearcă să-și apropie povestea propriu-zisă (deși personajul principal al *Ediției speciale* — un reporter de fapte senzaționale — va fi ajutat să înțeleagă realitățile politice și sociale de către un comunist), dar se arată preocupat în mod special de ritmurile narațiunii, de dinamica faptică. Din punct de vedere cinematografic, astfel, filmul este „de durată", chiar dacă respirația unora dintre întâmplările sale e „scurtă". Bucureștiul de epocă se regăsește, viu, în film — mahalaua cu dramele ei, animația străzilor populate cu mașini de tip '39, un garden-party al „lumii bune", protestele străzii împotriva regalității, petrecerea nocturnă din parc etc. —, imaginile operatorului Florin Mihăilescu fixează pe ecran o lume a contrastelor, a furiei existențiale, scenografii Filip Dumitriu și Florin Gabrea, ca și compozitorul Lucian Metianu contribuind în mare măsură la acest „test de atmosferă". Ștefan Iordache creează un personaj memorabil, este un „paparazzo *avant la lettre*", hotărât să afle adevărul într-o epocă ostilă — ca atâtea altele — adevărului. Partenera sa, Ioana Crăciunescu, excela, la rându-i, într-un rol de debut, etalându-și o candoare cuceritoare. Cu roluri bine marcate în film sunt și Mircea Albulescu, Paul Lavric, Zaharia Volbea (un chestor de poliție antologic) și Mircea Daneliuc însuși. Cu *Proba de microfon* (aprilie 1980), Mircea Daneliuc revine pe teritorii de actualitate, o re-distribuie în rol principal pe Tora Vasilescu, își verifică în practică un nou tip de cinema, cu „priză în direct", ba mai mult, dă cinematografului ce e al cinematografului: scriindu-și singur scenariul — ne aflăm, așadar, în fața primului său „film de autor" —, Mircea Daneliuc își rezervă rolul unui operator de film TV, el însoțind (cât timp nu este convocat pentru satisfacerea stagiului militar), pe reporterul TV, interpretat de Gina Patrichi, în felurite anchete sociale. Cu prilejul unei astfel de anchete, cunoaște o „fată fermecătoare", Ana, un tip special de tânără, care ia viața în ușor și are păreri „discutabile" (ca să nu le spunem altfel) despre cinste, muncă, dragoste și existență. Relația celor doi — o poveste cu final „ca-n viață", nu „ca-n filme" — constituie principala materie narativă. Cum s-a remarcat și în cronicile de la premieră, filmul pune mare preț pe ciné-verité, numai că astfel de secvențe cu priză în direct (realizate în gară, în tren, pe stradă, la miliție, pe plajă, la ușa unui apartament etc.) sunt interferate, permanent, cu secvențe jucate de actori profesioniști. Sunetele străzii, astfel, devin o „probă de microfon" pentru filmul propriu-zis, iar filmul propriu-zis o „probă de microfon" în confruntarea cu viața. Aici stă iscusința și originalitatea regizorului care — de data aceasta, cu operatorul Ion Marinescu, cu inginerul de sunet Silviu Camil (care are un rol esențial în „proba de microfon" a *prizei în direct*), cu scenograful Daniela Codarcea — prinde „pulsul realității" în feluritele ambianțe ale cotidianului. În afara personajelor de prim-plan — interpretate, cum spuneam, convingător de Tora Vasilescu, Mircea Daneliuc și Gina Patrichi —, alți câțiva interpreți au cel puțin câte o secvență „mare", George Negoescu (un bătrânel tragi-grotesc), Maria Junghietu (un memorabil personaj

„întâmplător", într-o cofetărie), Geta Grapă (într-una din mult prea rarele sale apariții pe ecran), Vasile Ichim, Adrian Mazarache, Constantin Chelba, Victor Hilerim. În același an 1980 (în decembrie), Mircea Daneliuc a ieșit pe ecrane cu o ecranizare, *Vânătoarea de vulpi*, pe care a scenarizat-o împreună cu prozatorul Dinu Săraru (autorul romanului inspirator, „Niște țărani"). Operatorul Călin Ghibu — noul colaborator al regizorului — aduce cu sine rafinamentul și „calmul" dovedite în filmele colaborării sale de până atunci cu Mircea Veroiu (*Dincolo de pod, Hyperion, Între oglinzi paralele*), o stare imagistică menită să evidențieze, prin contrast, dramatismul situațiilor evocate în romanul ecranizat. Scriitorul — după cum mărturisea cu un prilej — a scris romanul „Niște țărani" dintr-o nevoie polemică: „Mă duceau la exasperare imaginile din literatură în care ni se descria un țăran continuu fericit și care nu mai știa ce să facă de bucurie că a venit, în sfârșit, revoluția socialistă să-l invite la colectivizare ca la o serbare". Din aceleași motive s-a aplecat regizorul asupra romanului. Filmul scoate în prim-plan cele două personaje pe care este structurat romanul: foștii tovarăși de arme, Năiță Lucean și Pătru cel scurt. Prin ei, romanul și filmul (în ciuda unor rezolvări conjuncturale) scot în evidență drama colectivizării, durerea trăită de „niște țărani" — ca Năiță Lucean, ca Pătru cel scurt, ca toți consătenii lor — la despărțirea de pământ. Modul în care regizorul a decupat narațiunea cinematografică pune și mai tare în evidență tragismul întâmplărilor din anii colectivizării. Mircea Daneliuc „rupe" cursivitatea narațiunii, pulverizează cronologia faptică: începe cu sfârșitul — înmormântarea lui Pătru cel scurt — și derulează întâmplările anterioare din perspectiva afectivă a celui care le rememorează, Năiță Lucean, învestit, în film, cu personalitatea artistică a lui Mitică Popescu. Actorul „citește" psihologia și filozofia personajului său, o filozofie a îndoielii dar și a unei înțelepciuni ancestrale, cu perspicacitate, cu o fină detectare a ascunzișurilor sufletești. Alături de el, Valeria Seciu (soția lui Năiță), Mircea Diaconu, Gheorghe Cozorici, Costache Sava, Zaharia Volbea, Aristide Teică, Sofia Vicoveanca, Andrei Codarcea au apariții remarcate în cronicile de la premieră, aproape unanime — chiar dacă filmul a avut o carieră publică destul de scurtă — în a considera filmul un „fapt de artă". Mircea Daneliuc era pregătit pentru „marea lovitură": peste numai patru-cinci luni el va aduce pe ecrane *Croaziera...*

Cu antecedente teatrale și la televiziune — unde s-a numărat, încă din anul 1974, printre principalii realizatori ai serialului *Un august în flăcări*, alături de Dan Pița —, Alexandru Tatos (1937–1990) a prezentat pe marile ecrane primul său lungmetraj, *Mere roșii*, în aprilie 1976. Critica s-a arătat încrezătoare în capacitățile noului venit, care — pornind de la acest scenariu de Ion Băieșu (cu atributele unui reportaj de teren, centrat pe relația dintre un tânăr chirurg și directorul adjunct al unui spital, medic și el, dar... mai mult „șef") — a realizat, în *Mere roșii*, portretul moral fermecător și credibil al unui „pozitiv" care-și înțelege meseria ca pe o pasiune devoratoare. Pe de o parte este vorba în film despre dăruire, talent, entuziasm, „flacără", altruism. Pe de alta, despre oportunism, egoism, invidie, lașitate, suspiciune. Printre „pozitivii" confecționați ai filmelor românești, medicul din *Mere roșii* este o excepție. O caracterizare exactă a filmului și a personajului face Mircea Alexandrescu în revista „Cinema" (nr. 4/1976): „Un personaj care a avut șansa să fie interpretat de unul dintre cei mai înzestrați actori ai noștri la ora actuală, Mircea Diaconu, captează și transmite interesul, verva, farmecul. Tonul povestirii este preluat de regizorul Alexandru Tatos ca un excelent ghid într-o incursiune în lumea faptului divers care a generat povestirea cinematografică. Cadrul filmului lui Tatos este

invadat de viața reală, dar ea nu se înghesuie haotic pe peliculă căci amănuntele, până la cele mai mici, capătă o funcție dramatică, devin parte — subiect și predicat, atribut sau complement — în propoziția-imagine; narațiunea devine fluidă, surprinzătoare, scăpată parcă de incantările frazeologiei «cinematografice», cuvântul intervine într-adevăr acolo unde încheie o buclă a întâmplărilor și deschide o alta. Căci în aceeași măsură în care cadrul este scos de sub imperiul confecției cinematografice și adus sub acela al autenticității, al realității, de-a lungul filmului dialogul este scos de sub pecetea confecției scenaristice spre a se adapta la ambiția veridicului. Există în *Mere roșii* o permanentă grijă (surprinzătoare maturitate la un debutant în regie) de a păstra expresivitatea aceasta adevărată în prim-plan, cât și în fundal, de a nu decupa momente, aparté-uri și mizanscene, ci de a lăsa tot timpul sentimentul că aparatul de filmat *vede* tot, urmărește și înregistrează — fapte, oameni, amănunte, gesturi — și, ceea ce n-ar face un reporter, ci numai un poet al imaginii cum este Florin Mihăilescu, le înscrie într-o atmosferă, expresie a unei vibrații a artistului în fața vieții reale în care-și descoperă arta de povestitor în imagini". Doar câteva precizări, încă, la acest debut: pe lângă Mircea Diaconu (într-adevăr superb, dezinvolt și încântător în rolul doctorului), mai apar în film Angela Stoenescu (o asistentă de spital pe care tânărul doctor o iubește în timp ce ea îl „respectă"), Ion Cojar (o „glorie" medicală care ține ședințe și trage sfori), Carmen Galin (o profesoară de psihologie înrudită, ca specie, cu tânărul doctor), Ernest Maftei (un bătrânel guraliv în camera de gardă), Emilia Dobrin, Florin Zamfirescu, Mitică Popescu, Vasile Cosma, Constantin Petrescu, G.M. Nuțescu și Melania Ursu. Despre *Mere roșii* – filmul la care au mai contribuit compozitorul Cornel Țăranu, scenograful Vitorio Holtier, autoarea costumelor Gabriela Lăzărescu, inginerul de sunet Horea Murgu (monteuri fiind viitorii colaboratori ai regizorului Mircea Daneliuc, Yolanda Mântulescu și Dan Naum) — s-a spus, în epocă, pe bună dreptate, că „a contribuit la maturizarea filmului nostru de actualitate". În filmografia regizorului Alexandru Tatos a urmat (în aprilie 1978) filmul *Rătăcire*, povestea dezrădăcinării, a înstrăinării de țară a unei tinere (Ioana Pavelescu, la aproape zece ani după ce a încercat „pantoful Cenușăresei"). Regizorul își continuă colaborarea cu scriitorul Ion Băieșu — elaborând împreună scenariul —, cu operatorul Florin Mihăilescu, recurge la serviciile compozitorului Temistocle Popa și include în distribuție, pe lângă Gina Patrichi, Emilia Dobrin, Silvia Popovici, Ion Besoiu, Marga Segal, actori germani, pe Klaus Gehrke și Regina Heintze. Povestea este relatată cu sinceritate, are și o „morală", dar filmului îi lipsește amplitudinea filozofică. În aprilie 1980, regizorul a revenit pe ecrane cu filmul *Duios Anastasia trecea*, o ecranizare a nuvelei cu titlu omonim de D.R. Popescu. Acțiunea se petrece într-un sat dunărean, în anii de la începutul celui de al doilea război mondial: tânăra învățătoare Anastasia își riscă viața, în anii ocupației naziste, pornind să-l îngroape creștinește pe partizanul sârb, expus de nemți în piața satului, pentru a servi de pildă celor care se ridică împotriva armatei germane. Filmul, cu accente tragice — tânăra învățătoare va fi lichidată de consăteni, care acționează sub impulsul terorii și fricii de moarte —, este, totodată, un portret de epocă; lumea bezmetică a lașilor și profitorilor din anii războiului este înfățișată în culori „tari", într-un tablou grotesc, care scoate în evidență, prin contrast, gestul eroinei, pregătită să înfrunte moartea pentru a împlini datina și datoria omenească în fața morții, cu moartea pre moarte călcând. „Cine nu dă doi bani pe moarte nu dă nici un ban pe viață" spune Anastasia, și personajul său dobândește statură simbolică, ecouri de personaj antic. Pentru rolul ei a fost aleasă Anda Onesa, care, spre deosebire

de eroina prozei inspiratoare (o femeie puternică, din familia spirituală a Vitoriei Lipan), creează un personaj fragil, aparent neajutorat, dar cu o liniște interioară și o puritate care conferă semnificații particulare gestului ei civic. Amza Pellea este un primar care nu-și dezvăluie decât în final adevărata față. În distribuție mai figurează Tarr László, Biro Levente, Cătălin Ciornei, iar în echipa de filmare, scenograful Andrei Both și compozitorul Lucian Mețianu. Până la sfârșitul anului 1980, Alexandru Tatos a mai lansat un film, *Casa dintre câmpuri* (operator: Nicu Stan), de data aceasta un film de televiziune, scris de Corneliu Leu, desfășurat în mediu rural, cu Mircea Daneliuc în rolul unui inginer agronom, personaj la modă în respectiva perioadă, alături de Amza Pellea, Tora Vasilescu, Mircea Diaconu, Corado Negreanu, Dorel Vișan, Mihai Pălădescu. Filmul, prezentat pe micile ecrane încă din 1979, a ajuns pe marile ecrane în 13 octombrie 1980.

Dinu Tănase, după o experiență regizorală la televiziune în 1975 (*Concert din muzică de Bach*, o ecranizare a romanului cu titlu omonim de Hortensia Papadat-Bengescu, un exercițiu de stil incitant și convingător), a debutat pe marile ecrane cu o ecranizare, *Trei zile și trei nopți* (decembrie 1976), după romanul lui Alexandru Ivasiuc „Apa", o carte cu forță de document politic despre trei zile și trei nopți din viața unui oraș ardelenesc de graniță, într-un timp de răscruce, anul 1946. „Cinematografizându-și" — împreună cu Roxana Pană — acest, poate, cel mai cinematografic roman al său (deși n-ar fi exclus ca altădată, altcineva, să facă demonstrația că romanele de introspecție psihologică sunt mai aproape, structural, de cinema decât acest „roman de acțiune") scriitorul Alexandru Ivasiuc și-a împlinit o îndatorire moral-politică față de istoria trăită a primilor ani de după august '44, așa cum au făcut-o și autorii altor filme, de la *Străinul, Setea, Când primăvara e fierbinte*, până la *Facerea lumii* și *Asediul*. *Trei zile și trei nopți* reușește cel mai bine în tentativa reconstituirilor de atmosferă, imaginea filmului — semnată de Dinu Tănase și Doru Mitran —, cu sugestiile ei crepusculare, ca și scenografia (arhitect Aureliu Ionescu) contribuind, în mare măsură, la desenul acestui „tablou de epocă". Interpreții, la rândul lor, susțin demersul caracterologic: Petre Gheorghiu și Amza Pellea sunt doi exponenți ai „noii ordini" (un activist local și un reprezentant de la centru), George Constantin portretizează în culori tari o fantomă a trecutului (Piticu, un contratimp al istoriei), alți actori impun siluete care rămân — Gheorghe Dinică, Constantin Codrescu, Fory Etterle, Maria Cupcea, Gabriel Oseciuc, Ovidiu Iuliu Moldovan —, chiar dacă unele personaje rămân eliptice, cu tot efortul unor actori ca Irina Petrescu, Ion Caramitru, Kovács György. Tot o ecranizare a fost și cel de al doilea film al lui Dinu Tănase, *Doctorul Poenaru*, un roman de Paul Georgescu (scenarizat de regizor), prezentat pe ecrane în mai 1978. Doi mari actori, Victor Rebengiuc (Doctorul Poenaru) și Ștefan Iordache (politicianul Pascal) susțin polii conflictului, cele două destine în jurul cărora se structurează întreg eșafodajul epic. Este epoca dintre cele două războaie, personajele „văd idei" — ca eroii lui Camil Petrescu —, în jurul celor două personaje gravitează o problematică socială, politică, morală densă, aspecte de viață din toate mediile sociale sunt integrate în discursul narativ (și, probabil, tocmai de aceea, filmul pare uneori dezlânat, urmărește prea multe fire epice, pierzându-le pe parcurs). Mai joacă în film Elena Dacian, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Dionisie Vitcu, Carmen Maria Strujac, Victor Ștrengaru, Mitică Popescu, Adrian Georgescu; din echipa de realizatori au mai făcut parte compozitorul Adrian Enescu și operatorul Mihai Popescu. Următorul film al regizorului a fost *Mijlocaș la deschidere* (martie 1980), un scenariu de Mihai Istrătescu prin care Dinu Tănase pătrunde în zona

filmului de actualitate, într-un context mai mult decât onorabil, în același an fiind prezentate în premieră filme precum *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc sau *O lacrimă de fată* de Iosif Demian. În *Mijlocaș la deschidere*, Ștefan Maitec este un strungar (în timpul liber... mijlocaș la deschidere în echipa de rugby), aflat în conflict de dragoste, de muncă și de... conștiință; multe nume noi în distribuție: Mircea Crețu, Sorina Stănculescu, Dana Șiclovan, Gabriela Chiper, alături de Zaharia Volbea, Dionisie Vitcu, Romeo Mogoș. Dinu Tănase și-a înnoit echipa, lucrând cu operatorul Vivi Drăgan Vasile și cu compozitorul Marius Popp, realizând împreună — în ciuda unui subiect, totuși, minor — o incursiune realistă în cotidian.

După ce a realizat — în colaborare — filmul TV *Sub pecetea tainei*, Stere Gulea, teatrolog-filmolog, cu antecedente scenaristice, a realizat un prim film pentru marile ecrane, un film „de suflet", *Iarba verde de acasă* (decembrie 1977). În era plecărilor — de oriunde către oriunde, dar mai ales de la sat la oraș —, regizorul Stere Gulea, pornind de la un scenariu al scriitorului Sorin Titel (el, în primul rând, autorul unei „povești de suflet"), a făcut filmul unei *întoarceri*. Personajul central, Ștefan Serafim, un absolvent al facultății de matematică, deși are posibilitatea să rămână cadru universitar, preferă să se întoarcă în satul natal, ca dascăl. Acestea sunt premisele tramei (există și niște motive ale hotărârii eroului, compromisul moral pe care șeful de catedră i-l cere, relația convențională cu fiica profesorului etc.), dar mobilul real al întoarcerii este prins în însuși titlul filmului: „iarba verde de acasă", legătura cu pământul, cu amintirile din copilărie, cu rădăcinile. Personajul dobândește astfel sensuri simbolice. Simbolic este și personajul bătrânului Serafim, aflat la ora asfințitului, dar păstrându-și înțelepciunea țărănească, judecata sănătoasă, curățenia sufletească. Trecerea coasei — ca semn al tradiției — de la bătrânul obosit de drumurile vieții, către tânărul întors acasă, este una dintre cele mai frumoase secvențe ale acestui film calm și liniștit, ca o șoaptă, filmat cu discreție de operatorul (debutant și el) Valentin Ducaru. Cei doi protagoniști ai povestirii sunt Florin Zamfirescu și Vasile Nițulescu, amândoi cu un firesc de-a dreptul captivant câteodată; din distribuție fac parte și Mihai Pălădescu, Octavian Cotescu, Ion Caramitru, Rodica Mandache, Ovidiu Schumacher. În februarie 1978 debuta ca regizor Iosif Demian, după o activitate de câțiva ani ca operator, de la filmul lui Șerban Creangă *Așteptarea*, pe care l-a filmat împreună cu Dragomir Vâlcov în 1970. Primul film al regizorului Iosif Demian (realizat în colaborare cu Andrei Blaier) a fost *Urgia*, prezentat pe ecrane în februarie 1978. Este de remarcat faptul că experimentatul regizor Andrei Blaier lua încă un debut regizoral sub aripa lui ocrotitoare. „Urgia" din titlu este războiul, cu traumele sale produse într-un sat din nordul Moldovei (istorisite de scenaristul de ocazie Fl. N. Năstase), dar filmul, al unui operator-regizor, este, în primul rând, un „film de operator": Iosif Demian, la rândul lui, l-a luat sub aripa sa ocrotitoare pe Gheorghe Voicu. Într-o distribuție originală, Luiza Orosz își repetă performanța din *Vifornița*, de data aceasta alături de Gheorghe Cozorici, de câțiva actori de la Teatrul din Piatra Neamț — Mihai Cafrița, Ion Muscă, Gelu Birău —, unul de la Iași — Adrian Tuca —, „chipuri noi" pe ecran; din distribuție au mai făcut parte Nicolae Praida, Dana Dogaru, Ica Matche, Costel Constantinescu, Jean Săndulescu, Dan Condurache, în timp ce regizorul a mai fost ajutat, la debut, de compozitorul Adrian Enescu, de vocea Sofiei Vicoveanca, de scenograful Ștefan Antonescu și de autoarea costumelor Lidia Luludis. Adevărata intrare în cinematograf ca regizor, Iosif Demian o va face, însă, cu filmul *O lacrimă de fată*, pe un scenariu de Petre Sălcudeanu, în

noiembrie 1980. La apariția acestui film, într-o „cronică a imaginii" din revista „Cinema" (nr. 11/1980), Cristina Corciovescu scria: „Că Iosif Demian este un operator excelent, o știam încă de la *Nunta de piatră*. Că simte tentația regiei, nerenunțând la prima sa vocație, am aflat-o acum trei ani, o dată cu filmul *Urgia*. *O lacrimă de fată* este însă confirmarea deplină a acestei duble chemări a cineastului, menit să facă parte din acea rară categorie a autorilor totali. Îmbinare fericită de tehnician și artist, de executant și creator, Iosif Demian face o strălucită demonstrație a înțelegerii specificului imaginii cinematografice în toată complexitatea ei: ca reprezentare a unei realități concrete, ca vehicul al narațiunii filmice și ca limbaj". Un „fapt divers" constituie pretextul narativ al scenariului și al filmului: într-un sat de pe malul Mureșului, Sălcioara, o echipă de anchetatori (în care un rol important, pe lângă maiorul de miliție, savuros interpretat de Dorel Vișan, joacă și... aparatul de filmat manevrat de Mihai Oroveanu) caută să limpezească împrejurările tulburi ale morții unei tinere (tehnician în gospodăria colectivă). Există, așadar, ca și în proza lui Petre Sălcudeanu care a stat la baza scenariului (povestirea „Bunicul și o lacrimă de fată"), un prim fir al narațiunii, cu tentă polițistă, anchetarea unei morți suspecte; dar filmul vizează mai departe, nu doar mobilurile unei crime sunt scoase la iveală, ci un întreg lanț de nereguli — unele comise „cu acte în regulă" — petrecute în respectiva colectivitate. *O lacrimă de fată* devine, astfel, un demers civic. Și mai are un merit important filmul, un merit de care, desigur, Iosif Demian nu este străin: prin prezența în acțiune, nu numai ca martor ci și ca participant, a aparatului de filmat (principalul acuzator al necinstei și corupției), filmul aduce și un omagiu, de suflet, de credință, cinematografului. Reține în acest sens un punct de vedere exprimat de Dan Stoica („Cinema", nr. 12/1980): „De multe ori, privind filmul, am avut impresia unei radiografii din interior a cinematografului. În acest sens, așez filmul, ca valoare și mesaj, lângă *Noaptea americană* a lui Truffaut, desigur pe o formulă diferită, cu foarte multe valențe originale". Regizorul Iosif Demian a recurs la colaborări „verificate" (interpreta Luiza Orosz, scenograful Ștefan Antonescu, autoarea costumelor Lidia Luludis), a colaborat — ca operator — cu Constantin Chelba, a recurs la serviciile compozitoarei Anca Dumitrescu și a încredințat roluri unor actori cu fizionomii insolite, George Negoescu (solicitat, în același an, și de Mircea Daneliuc pentru *Proba de microfon*), Anton Aftenie, Constantin Rădulescu, Dragoș Pâslaru, George Bossun.

Spre sfârșitul anilor '70 au ajuns la filmul de lung metraj alți câțiva colegi de generație. Regizoarea Felicia Cernăianu (documentaristă din 1971) realiza atunci *Gustul și culoarea fericirii* — premiera avea loc în octombrie 1978, un film de actualitate axat pe un scenariu mai mult decât modest, de Gheorghe Manoliu, povestea schematică a unui inginer care, la locul lui de muncă, preluând câte ceva din stilul „mielului turbat" al lui Aurel Baranga, combate cu perseverență inerția, arivismul, incompetența; interpretul — Mitică Popescu — încearcă să depășească limitele rolului, la fel procedează și alți actori din distribuție — Cornelia Gheorghiu, Vasile Cosma, Nae Gh. Mazilu, Dorel Vișan, Costel Constantinescu —, operatorul Ion Marinescu vine, la rându-i, în sprijinul regizoarei debutante, pentru care, însă, această primă experiență pe teritoriile filmului de ficțiune a fost și ultima. Tot în octombrie 1978 a debutat în film — venind din teatru — și regizorul Alexa Visarion, cu un proiect artistic ambițios, pornit de la nuvela lui I.L. Caragiale „În vreme de război". Filmul său, *Înainte de tăcere*, nu este, însă, o ecranizare propriu-zisă ci, pornind de la sursa literară amintită, este un „film de autor": Alexa Visarion, atras de

substanța dramatică densă a nuvelei caragialiene, de permanenta alternare a realului cu irealul, de sugestiile onirice și de investigațiile în subconștient ale scrierii originare a dezvoltat trama originară — adăugând personaje, relații cu epoca, introspecții —, convertind o poveste din lumea satului de la sfârșitul veacului trecut într-o pagină de cinematograf modern, ale cărei semnificații depășesc cazul de avariție și de alienare al personajului central, Stavrache, vorbind despre alienarea unei lumi. Peisajul social joacă un rol determinant în filmul lui Alexa Visarion, încă din primele secvențe, când imaginea mizeriei, a foametei, a bejeniei țăranilor dobândește funcție de avertizare în conflict. Cu un Mircea Diaconu care trăiește intens drama eroului său, cu actori de prim rang în distribuție — Valeria Seciu, Ion Caramitru, Florin Zamfirescu, Gilda Marinescu, Cornel Dumitraș —, cu un operator performant ca Nicu Stan, debutul în regia de film al regizorului Alexa Visarion a dus gândul spre alți cineaști reprezentativi sosiți din teatru, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie sau Alexandru Tatos.

După ce a colaborat cu alți colegi de generație la realizarea filmului despre cutremurul din martie 1977 *Mai presus de orice* (fiind co-regizor, cu Dan Pița, și co-scenarist, cu Dan Pița, Iosif Demian și Dan Mutașcu), operatorul Nicolae Mărgineanu a ieșit pe ecrane cu primul său lungmetraj ca regizor, un polițist, filmul *Un om în loden* (aprilie 1979), după un scenariu la care a colaborat cu scriitorul Haralamb Zincă. S-a simțit, de la început, vocația regizorală a lui Nicolae Mărgineanu: filmul său avea ritm, suspans, un limbaj cinematografic modern, un desen plastic elegant, o muzică în ton cu atmosfera (Cornel Țăranu) și o distribuție de elită: Victor Rebengiuc, Ovidiu Iuliu Moldovan, Constantin Diplan, George Constantin, Mircea Albulescu, Tănase Cazimir (cea mai incitantă propunere tipologică), Sanda Toma, Draga Olteanu Matei, Andrei Finți, Florina Luican, Gheorghe Visu. *Un om în loden* inaugura o filmografie substanțială. Tot în aprilie 1979, cu filmul *Vis de ianuarie*, a ajuns la lungmetraj și Nicolae Oprițescu, un regizor a cărui filmografie a rămas săracă: abia după 1990, va reapărea pe ecrane, cu un „film interzis" până în 1989, *Sezonul pescărușilor*, iar „recidiva" va întârzia până în anul 2000. Între timp, Nicolae Oprițescu n-a stat degeaba, și-a adăugat diplomei de regizor obținute la București încă una, de la Institutul de Înalte Studii Cinematografice din Paris. Primul său film, *Vis de ianuarie*, pornea de la un scenariu istorico-poetic al scriitoarei Anda Boldur, care s-a apropiat în câteva rânduri de film, scriind scenarii, de asemenea, pentru filme de animație (*Cinci săptămâni în balon*) și de televiziune (*Taina castelului din Carpați*). Printre personajele filmului *Vis de ianuarie* se numără și compozitorul Franz Liszt (interpretat de Marcel Iureș), scenariul apelând și la o documentație de epocă privitoare la vizitele și concertele ilustrului muzician în localități transilvane. Pentru primul film, regizorul Nicolae Oprițescu vădea, în 1979, o maturitate artistică mai mult decât promițătoare, *Vis de ianuarie* — în care joacă Gabriela Cuc, Gelu Nițu, Gelu Colceag, Rodica Tapalagă, Teofil Vâlcu, Tudor Gheorghe, Tamara Buciuceanu, Dionisie Vitcu, Andrei Finți — fiind o operă echilibrată, armonioasă, cu discretă atmosferă de epocă, la constituirea căreia au contribuit compozitorul Lucian Mețianu și, cu o imagine perfect acordată registrului poetico-evocator, operatorul Doru Mitran (aflat la prima sa creație realizată de unul singur, după colaborarea cu Dinu Tănase la *Trei zile și trei nopți*).

Pe la mijlocul anului 1980, a ieșit unul dintre cele mai viguroase filme de actualitate ale deceniului: *Stop cadru la masă* de Ada Pistiner (iunie 1980). Din păcate, regizoarea — o documentaristă reputată — n-a recidivat nici ea pe teritoriile filmului de ficțiune, rămâ-

nând la o singură experiență. Dar „stop cadrul" ei în lungmetrajul cu actori a însemnat — în primă și ultimă instanță — o „radiografiere" lucidă și atentă a cotidianului, a vieții fără orizont. În acest spațiu, al unui film *de atitudine*, scenariul lui Ștefan Iureș și filmul Adei Pistiner derulează o dramă conjugală cu trei personaje în prim-plan: un soț revoltat împotriva traiului rutinier, ale cărui aspirații sunt minate de propriile lașități (rol încredințat unui remarcabil actor rus, Alexandr Kaliaghin, pe care regizoarea îl văzuse, desigur, în *Sclava iubirii*, în *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*), o soție „incoloră, inodoră și insipidă", cum s-a scris despre ea la premieră (interpretată ireproșabil, expresiv, de Dorina Lazăr) și o tânără amantă, care proiectează evadarea eroului pe o altă orbită a banalului cotidian (Anda Călugăreanu, ieșită din „șlagăre" și intrată într-un „rol de viață", primul important pe ecran). Ada Pistiner, cu o distribuție originală (din care au mai făcut parte Esthera Neacșu, Radu Panamarenco, George Bănică, Luiza Orosz, Raluca Zamfirescu, Liviu Rozorea, Ștefan Sileanu, Sorin Postelnicu, Marian Râlea), cu Anghel Deca (operator), Nicolae Șchiopu (scenograf), Maria Oteteleșanu (autoare a costumelor), a făcut un film receptiv la sunetele realității, la sunetul „spart" al timpului evocat. Chiar dacă un film-manifest precum *Apa ca un bivol negru* a rămas izolat în peisajul cinematografic al deceniului, cele mai bune pelicule ale generației '70 au reprezentat, atât în context cinematografic, cât și în context social-politic, *gesturi de atitudine*.

MALVINA URȘIANU ȘI ȘANSA FILMULUI DE AUTOR

Cineva vorbea despre „singurătatea autorului total". Malvina Urșianu este un „caz de excepție" în cinematografia românească, toate filmele sale — de la debutul cu *Gioconda fără surâs* în 1968 până la filmul de televiziune realizat în 1995, *Aici nu mai locuiește nimeni* — au fost *filme de autor*: filme, adică, scrise și regizate de ea, cu un răspicat crez artistic, filme-profesiuni de credință în care, nu o dată, s-a identificat — până la confundare — cu destinul personajelor sale, născute din ea, indiferent de condiționările lor spațiale și temporale. Despre șansa aceasta a filmului de autor, vorbește George Littera, într-un studiu („Autor de film") din revista „Cinema" (nr. 9/1978): „Înainte de toate, *filmul de autor* se definește prin puterea de a institui un univers poetic distinct, întemeiat pe coerența fundamentării filozofice și expresive, un mesaj și o mitologie personală, un stil cristalizat. În egală măsură, el propune o privire asupra lumii și o privire asupra cinematografului. De aceea filmul de autor a fost capabil să hotărască devenirea filmului ca artă, trecutul cinematografului (Griffith, Chaplin, Stroheim, Murnau, Dovjenko, Clair, Renoir) și prezentul lui (Fellini, Antonioni, Buñuel, Bergman, Vajda, Tarkovski, Pasolini, Godard). De aceea viitorul cinematografului «se află în mâinile autorilor», cum observa Mitry, «în mâinile celor care au de spus ceva și știu să o spună în termeni vizuali»". Referindu-se la creația Malvinei Urșianu, în studiul introductiv al volumului „*Serata* — de la scenariu la film", Roxana Pană scria următoarele: „Nu este vorba în cazul filmelor sale, opt la număr (în 1989, când se făcea afirmația, *n.n.*), de o simplă asumare a celor două laturi esențiale în creația cinematografică — scenariu și regie — ci de o coerență tematică,

ideatică și stilistică, ce ne îndrituiește să vorbim de o operă și nu de o întâmplătoare înșiruire de titluri într-o filmografie personală. Indiferent de timpul acțiunii, filmele Malvinei Urșianu — mărturie a conștinței sale artistice, reflex al unei biografii spirituale — comunică între ele printr-un subteran joc al oglinzilor, al corespondențelor. Într-o cinematografie adeseori tributară poveștilor inofensive, minore, Malvina Urșianu este preocupată până la obsesie de temele majore, de meditația gravă, responsabilă, asupra dialecticii societății, filmele sale putând fi cu îndreptățire numite *politice*, în sensul implicării profunde și în cel al comunicării unui mesaj de nobilă vibrație patriotică". Cele trei filme de autor ale Malvinei Urșianu din anii '70 (*Serata, Trecătoarele iubiri* și *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*) confirmă întru totul aceste afirmații, deși acțiunea lor este situată în epoci distincte: în epoca de răscruce a lui august 1944, în prezentul imediat și — respectiv — în anii unei istorii îndepărtate. Permanentul „dialog cu istoria" al Malvinei Urșianu îi sugerează criticului Magda Mihăilescu următorul comentariu (într-un pertinent portret al cineastei): „Înscriindu-se în linia unora dintre cei mai importanți realizatori europeni contemporani, autoarea vede în confruntarea cu istoria supremul examen al individului, piatra de încercare a unei existențe. Acordul între destinul individului și cel al colectivității, în momentele decisive ale istoriei, sau ruptura dramatică a acestora, sunt motivele obsedante care punctează creația sa".

Filmul *Serata* a avut premiera la cinematograful bucureștean „Patria" în 8 mai 1971. Este primul film al regizoarei consacrat evenimentelor din august 1944, aveau să urmeze *Liniștea din adâncuri* în 1982 și *Pe malul stâng al Dunării albastre* în 1983. Faptul că trei dintre filmele regizoarei au ca resort dramaturgic evenimentele istorice ale acelui timp de răscruce demonstrează că autoarea — trecând de la un film de actualitate la un film de istorie apropiată — n-a urmărit, pur și simplu, „diversificarea tematică" ci și-a structurat, în timp, un program etic, filozofic și estetic bine definit. De altfel, cu prilejul unei mese rotunde la revista clujeană „Tribuna" (în mai 1971), autoarea mărturisea că a fost puternic marcată de evenimentele din august 1944, ba mai mult, considera că acest moment istoric „nu a fost un eveniment pe lângă care cei care l-au trăit indiferent de vârstă, să poată trece fără să și-l amintească, sau să-și poată permite să-l ignore în cursul carierei lor artistice". Regizoarea a fost confirmată de realitate, mulți regizori — Liviu Ciulei, Mihai Iacob, Iulian Mihu, Sergiu Nicolaescu, Mircea Mureșan, Dan Pița, Alexandru Tatos, Andrei Blaier, Mihai Constantinescu, Dinu Cocea, Doru Năstase, Dinu Tănase, Cristina Nichituș — și mulți scenariști — Francisc Muntenu, Titus Popovici, Eugen Barbu, Marin Preda, Horia Lovinescu, Mihai Opriș, Aurel Mihale, Ioan Grigorescu — s-au inspirat, în creația lor, din evenimentele de la hotar de ere sociale. Majoritatea peliculelor respective au fost marcate, desigur, mai acuzat sau mai discret, de ideologia epocii, de concepția revolută privitoare la „actul de la 23 august". Nici *Serata* Malvinei Urșianu nu a scăpat (n-avea cum să scape) de această incidență. Dar *Serata* rămâne un film singular în contextul peliculelor respective. În primul rând, pentru că regizoarea operează cu simboluri. Interesează mai puțin intriga propriu-zisă a filmului — în noaptea de 22 spre 23 august 1944 se pune la cale, în vila unui profesor (a cărui locuință este apropiată de ținta misiunii), aruncarea în aer a unui „obiectiv" hotărâtor pentru mersul războiului: priza cablului transbalcanic de comunicație al armatei germane —, interesează în primul rând momentul dramatic al „răsturnării valorilor" din noaptea de răscruce. Personajele narațiunii cinematografice, ca și structura conflictului, ca și „serata" însăși, sunt structurate în paliere

simbolice. Reuniți în vila profesorului — de fapt un „castel", deloc întâmplător un castel — reprezentanții unor diferite straturi sociale sunt, de fapt, simboluri ale unei „citadele sfărâmate". Într-o singură noapte (cum spuneam, „serata" este ea însăși un simbol), se creează premisele unei ordini noi. N-aș vrea să omit un „amănunt": Gioconda, cea care își va pierde surâsul nu peste multă vreme, era, atunci, la vârsta opțiunilor, și *alegea*. O dată cu ea, alegea, atunci, o generație. În „echipa" regizoarei figurau operatorul Nicolae Girardi — în acest film, depășindu-se pe sine —, compozitorul Richard Oschanitzky, arhitectul Nicolae Drăgan și — printre interpreți — George Motoi (un personaj misterios, de fapt un emisar al „vremurilor noi"), György Kovács (profesorul), Cornel Coman (Mihai), Mihai Pălădescu (maiorul Merck), Ion Roxin (gazetarul), Silvia Ghelan (doctorița Serafim), Mihaela Juvara (Inna von Klausenberg), Gilda Marinescu (prințesa), Lucia Mureșan (fata cu ochi verzi), Tanți Cocea (gazda), Virginica Romanovski (o invitată), Ion Fintești eanu (pianistul) și alții — deloc alții — Damian Crâșmaru, Alexandru Drăgan, Lia Șahighian, Maria Cumbari, Sorin Gabor. Despre Silvia Popovici — Alexandra, o Giocondă fără surâs —, mai târziu...

Al treilea film de autor al Malvinei Urșianu (și al doilea din anii '70), a fost *Trecătoarele iubiri*. Filmul unui sentiment (al dorului și al iubirii de țară), sfârșitul unei rătăciri, trezirea unei conștiințe. Un „dezrădăcinat" revine în țară, după cinci ani de absență și de dor. Este arhitect, îl cheamă Andrei, poartă în el o boală incurabilă — pe numele ei cancer — și aduce cu el o soție, pe numele ei Hana. Dar *Trecătoarele iubiri* — premiera: ianuarie 1974 — este mai mult (și altceva) decât filmul întoarcerii acasă a unui om „la capătul puterilor", venit să moară pe pământul natal; nu este, nicidecum, filmul unei întoarceri resemnate. Este filmul unei *opțiuni*, al unei opțiuni definitive: poate că, prin traiectoria de viață contorsionată și tragică a personajului principal, autoarea a vrut să sintetizeze unul dintre drumurile celor din generația sa, care au ales — sau n-au ales — atunci, în august, la „serata" dintre ere. Pentru George Motoi, Andrei este un rol „de priviri", de acumulări, dar și o eliberare de amintirile unei iubiri (deloc trecătoare), pe care n-a știut și n-a meritat s-o păstreze. Un rol frumos creează și Gina Patrichi, Hana, femeia căreia viața îi răpește bucuria târzie a existenței, dar care găsește forța să reziste încercării, chiar dacă privirile ei ascund spaime și prăpăstii. Actori „de suflet" ai Malvinei Urișianu — Cornel Coman, Mihai Pălădescu — aduc, prin personajele lor, ecoul altor drame mocnite, într-un film cu multe „momente de adevăr". Printre aceste momente este și secvența (însoțită de binemeritate și prelungi aplauze „la scenă deschisă") de pe țărm de mare, dintre Andrei și profesoara de franceză, originară din Bretagne, care își caută, parcă, pe țărm euxin, urmele pașilor de mult pierduți sub val de Atlantic; chipul de imensă și dramatică tristețe al femeii cu câinele, pe plaja răscolită doar de tropotul cailor în libertate, zâmbetul acela liniștit, și mai trist chiar, al resemnării pe fața singurătății profilează, pe orizontul nesfârșitelor întinderi de ape, silueta tragică a dezrădăcinării. Beate Fredanov joacă magistral acest „film în film", ca un strigăt nerostit de durere, cu o discreție sufletească absolută, lăsând în urmă nu numai un personaj fără de uitare, ci o secvență antologică a cinematografiei românești. În destinul eroului se proiectează, definindu-l, numeroase alte „adevăruri de-o clipă": acela al doctoriței dintr-un dispensar izolat de munte, personaj voluntar și cu o contaminantă siguranță de sine (Emilia Dobrin), vivacitatea de gând a arhitectului-proiectant (Gheorghe Cozorici), luminile și umbrele de pe chipul unei tinere din generația anilor '50 (Maria Cumbari). În destinul eroului se proiectează, definindu-l,

peisajele țării, drumul arcuit sub falduri de munți și de văi spre satul natal, cu așezări tihnite, cu turle singuratice de biserici. Imaginile filmului — datorate tandemului Alexandru Întorsureanu — Gheorghe Fischer, care-și continuă experiența „graphys-color"-ului din *Felix și Otilia* — au o remarcabilă forță de transfigurare a realității: ambiențele (întru totul realiste, datorită preocupării aplicate a pictorului scenograf, arh. Adriana Păun) poartă, astfel, amprenta „dorului de țară". Muzica lui Tiberiu Olah, cu rădăcini în tradiție, dar de factură modernă, săgetată de naiul lui Gheorghe Zamfir sau, pentru o dată, de versurile Ninei Cassian, devine, la rându-i, personaj. Despre Silvia Popovici — Lena, iubirea părăsită, o altă Giocondă fără surâs —, mai târziu...

Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu (a cărui premieră a avut loc în martie 1980) este un film istoric „sută la sută", dar rămâne — în întregul lui — o „profesiune de credință" a autoarei, originală interferare a contemporaneității cu trecutul. Izvoarele folosite de scenarista-regizoare sunt cele știute: cronicarii, paginile odobesciene, cunoscuta nuvelă a lui Negruzzi, dar textul narațiunii cinematografice propune o viziune nouă asupra epocii, a personajului titular, a altor personaje de sorginte istorică (Moțoc, Doamna Chiajna, Tomșa), oferă concluzii personale asupra întâmplărilor relatate. Timpul filmului este un amurg de ev mediu „crud, evlavios și delicat" — cum îl numea un istoric —, un veac al XVI-lea sfâșiat de lupte, frământări și trădări, dar problematica filmului și rezonanțele epocii vin spre prezentul imediat, cu toată încărcătura lor morală, politică și filozofică. În miezul veacului îndepărtat, autoarea caută permanențe, și, în primul rând, permanența dramei puterii. Zbuciumata istorie moldavă a secolului al XVI-lea, văzută prin ascensiunea și decăderea în moarte a lui Vodă Lăpușneanu — un personaj cu temperament sangvinar —, este, pentru Malvina Urșianu, în primul rând, un prilej de meditație pe tema infinită a relației *omului* cu *vremea* lui. Tragedia Lăpușneanului este generată atât de circumstanțele ostile ale epocii, cât și de propriile slăbiciuni: suspiciunea dusă până la paroxism, folosirea abuzivă, tiranică, a puterii. Critica a fost unanimă, la vremea premierei, în a considera filmul Malvinei Urișianu un reper estetic al creației cinematografice românești. Într-o caracterizare succintă, de dicționar, Florian Potra făcea următorul portret regizoarei: „Autoare cu un coerent «program» estetic și moral, Malvina Urșianu militează în filmele sale — caracterizate printr-un flux de cerebralitate încălzit la flacăra unei activități și ironii subtile — pentru o artă ideologic angajată și în același timp plină de rafinament, știind că «operele lipsite de valoare estetică, oricât de înaintate ar fi din punct de vedere politic, rămân ineficace». Aceasta, fie că e vorba de prezentul cetății, fie că e vorba de evocarea trecutului național". Demersul estetic al autoarei, în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, este de-a dreptul performant, toate „compartimentele" filmului atingând parametri artistici de vârf. Autorii imaginii, de pildă, Alexandru Întorsureanu și Gheorghe Fischer, contribuie esențial la constituirea sintezei filmice, ca și inginerul de sunet Anușavan Salamanian, ca și scenografa arh. Adriana Păun, ca și Anatol Vieru, autorul muzicii, ca și monteuza Margareta Anescu. Iată, în acest sens, opinia criticului Ștefan Oprea (în „Diorame cinematografice"): „Cei doi operatori găsesc mereu corespondența ideală dintre gând și imagine, dintre sentiment și culoare; unghiuri de filmare care înseamnă atitudini, subtilități de mișcare ce trimit gândul spre un nod esențial de idei, alternări de lumini, umbre și culori care sunt sugestii de relații, de stări sufletești și prefigurări de conflicte; sunete prevestitoare (pașii agitați sau amenințător egali prin nesfârșitele galerii, pe sub bolți — și acestea pline de semnificații, trimițând fire invizibile spre tron sau dinspre tron spre

muritorii de rând, ca într-o țesătură misterioasă a destinelor), apoi mersul exasperant ritmat în contratimp al ciudatului personaj Moțoc e ca o măsură implacabilă a tuturor lucrurilor și evenimentelor din palat și din Moldova". Cronicile de premieră au apreciat, de asemenea, rafinamentul compunerii cadrelor, legăturile subtile de montaj, consonanțele inspirate ale muzicii cu imaginea, cu mișcarea ideilor și sentimentelor, cu stările de tensiune ale conflictului. Regizoarea Malvina Urșianu s-a aflat în acea stare de grație care a conferit întregului inefabila dimensiune a artei. Criticii nu s-au ferit de cuvinte mari, mergând până la a afirma că filmul este o operă monumentală care a deschis porțile cinematografiei noastre spre universalitate. Cât despre actori, ei au impus în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* personaje „pentru toate anotimpurile". George Motoi a creat, în rolul titular, un personaj sfâșiat de contradicții, parcurgând o gamă largă de stări, de la iubire la ură, de la tandrețe la cruzime, de la clemență la vehemență. În versiunea lui Valeriu Paraschiv — și a regizoarei, desigur —, Moțoc este un element de echilibru între contrarii, un sfetnic chibzuit, căruia doar infirmitatea fizică îi stânjenește mărirea. Mai joacă în film, cu rezultate artistice deosebite, Cornel Coman (Petrea, personaj al scenaristei, un sfetnic ridicat de jos), Silvia Ghelan (Elena Doamna), Melania Ursu (Doamna Chiajna), Eusebiu Ștefănescu (Iacob Heraclit), Ion Niciu (Trotușan), Daniel Bucurescu, Eugenia Bosânceanu, Florina Luican, Lucia Mureșan. Despre Silvia Popovici — Ruxandra Doamna, o altă Gioconda fără surâs —, în sfârșit...

Am lăsat-o la urmă pe Silvia Popovici pentru că aceste trei filme — ca și *Gioconda fără surâs*, de altfel — sunt, în mare măsură, și *filmele ei*. Alexandra, fiica profesorului în casa căruia se petrece simbolica serată, este, în interpretarea Silviei Popovici, o făptură de o sensibilitate exacerbată, o ființă vulnerabilă, aproape maladivă, „devitalizată în mediul clorotic crepuscular în care trăise topindu-și treptat elanurile vitale" (cum scrie Doina Papp în cartea ei, „Treptele iubirii"), un personaj de sorginte cehoviană. Ca și Lena, de altfel, din *Trecătoarele iubiri*, un rol care solicita un deosebit simț al nuanțelor, discreție și reflexivitate: Silvia Popovici vădește o impresionantă forță de interiorizare în desenul psihologic întreprins, în caracterizarea nobilei trăiri a eroinei, fixând, în ochii femeii cândva părăsite, și lacrima de amărăciune pe care n-au șters-o anii; piesele de rezistență ale rolului sunt două: secvența transfigurării poetice, pe țărmul pustiu de lume și de mare, unde febrila îmbrățișare însemna, deopotrivă, dragoste și despărțire, și „marea scenă a scărilor", care poate fi citită și ca un suprem efort de descătușare. Silvia Popovici etalează o prestanță cu adevărat regală în rolul Doamnei Ruxandra din *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*. Citez, iarăși, din volumul dedicat de Doina Papp actriței: „Între gesturile de afectuoasă devoțiune față de bărbatul iubit și acelea de aspră judecată la adresa nesocotințelor care ating soarta țării, actrița trăiește cu aceeași expresivitate inteligentă a privirilor o stare de veghe marțială, creând un portret de o superbă picturalitate dar și mișcătoare viață. Imaginea chipului ei sobru, conturat de pânzele albe sau negre pe care meșteșugit i le trece sub bărbie costumiera Doina Levința, e una care se reține cu ușurință și contribuie la întregirea profilului actriței de film cu o ipostază inedită". La despărțirea prematură de minunata actriță care a fost Silvia Popovici, în tristul septembrie 1993, regizoarea Malvina Urșianu mărturisea cu emoție: „Nu ți-am spus niciodată cât ți-am admirat talentul: faptul de a-ți fi dăruit rolurile cele mai frumoase pe care le-am scris, nu a însemnat totul (...). Ți-am admirat puterea de a îndura cu egală demnitate și grație momentele glorioase ca și cele dure ale vieții. Mi-ai descifrat și întruchipat gândul cinematografic cu o bucurie

care făcea să nu se vadă efortul. Ce suprem act de eleganță! Fragilă fizic, dar atât de puternică moral, m-ai ocrotit de angoasele din timpul filmării, mi-ai calmat suferințele neîmplinirilor, mi-ai îmblânzit întâmplările vieții, mi-ai luminat sufletul cu prețuirea ta. Ți-am mulțumit oare deajuns pentru toate acestea? Mă apasă sentimentul de a nu fi făcut-o..."

Revenind la regizoarea Malvina Urșianu... Dincolo de cele spuse — privitoare la Gioconda fără surâs, la Silvia Popovici —, regizoarea ascunde un lucru pe care arheologii îl vor descoperi abia în mileniul viitor (pun și ghilimelele de rigoare): „Gioconda fără surâs, Silvia Popovici sunt eu"... Două-trei „fleacuri" ar mai fi de adăugat: după cum scriu dicționarele, Malvina Urșianu — scenaristă a filmului *Bijuterii de familie*, de la regia căruia a fost îndepărtată din motive politice — a fost „reintegrată profesional (ca regizor și scenarist)" abia după zece ani: filmele sale — dacă tot citâm dicționarele — „construite în jurul unor teme impuse atenției publice de comanda politică" (!?! — *n.n.*), sunt „opere de autor ce se subsumează unui ambițios program etic și estetic, menit să formuleze o judecată asupra istoriei". Regizoarea practică un „cinematograf de autor" (adică se exprimă pe sine) încă din faza înscrierii pe fire narative — la capătul unor elaborări minuțioase — a unor experiențe de viață: literatura filmelor îi aparține, psihologia personajelor îi este familiară, astfel încât cinematograful practicat o reprezintă în tot, ca fel de a vedea viața, ca fel de a vedea literatura, ca fel de a vedea cinematograful. Mai mult: ca fel de a se vedea pe sine. Așa s-au petrecut lucrurile în filmul de debut (despre care am vorbit altădată). Așa s-au petrecut lucrurile în *Serata*, unde acțiunea de-o noapte a fost învestită cu sensuri simbolice. Așa s-au petrecut lucrurile cu *Trecătoarele iubiri*, film peste realitățile căruia planează sentimentul covârșitor al dorului și iubirii de țară. Așa s-au petrecut lucrurile cu *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, un film care ne amintește că nu putem prefigura viitorul fără să cunoaștem trecutul.

PERSONALITĂȚI ȘI STILURI ÎN FILMUL DOCUMENTAR

După „semnul renașterii" numit *Apa ca un bivol negru*, filmul documentar românesc a înregistrat, la începutul anilor '70, experiențe dintre cele mai diverse, la care au contribuit, deopotrivă, regizori consacrați și regizori la început de drum. Alexandru Boiangiu și-a continuat călătoria în „triunghiul de foc" al siderurgiei românești, filmând la Reșița, Hunedoara și Galați: imagini-document care vor rămâne mărturii despre chipul și anomaliile unui timp social. Un „nou venit" pe teritoriile filmului documentar, Constantin Vaeni, realiza, poate, cel mai sensibil scurtmetraj al stagiunii 1971–1972, *Apoi s-a născut orașul*, înregistrând pe peliculă ultimele clipe din viața vechii Orșove, mutată din calea apelor Dunării. Titus Mesaroș reînnoda, în *Cuțitul*, tradiția documentarului-anchetă, oferind spectatorilor, spre meditație, un caz de delincvență juvenilă. Alt „nume nou" în documentar, Eugenia Guțu, semna un film de antiteze, *După zece ani*, în care aducea pe ecran... istoria gropii Florească. Florica Holban, urmărind în continuare destinele unor tineri, realiza *Adolescență, Mi-a spus o vecină*, apoi substanțialul document *Să treacă vara*, o denunțare aspră, atent motivată, a parazitismului social. Mirel Ilieșiu își desăvârșea compozițiile

de sinteză între arte printr-un înfiorat film despre *Marea trecere*... Am ales doar câteva „semne" — cum spuneam, dintre cele mai diverse — care atestă revitalizarea genului în primii ani ai deceniului al optulea. Sigur, exemple s-ar mai putea da. Reținem, însă, din realitățile acelor ani, înainte de orice altceva, trei debuturi. Felicia Cernăianu debuta în 1971 printr-un film cu prețioase carate de adevăr (chinuit în epocă!), *Acești oameni*, în care se apropia de câțiva eroi anonimi ai unui șantier de pe Lotru. „Oamenii" — după cum o spune și titlul — sunt în centrul investigației cinematografice. Nu schelele, nu macaralele. De unde și pregnanta senzație de viață pe care o degajă filmul, concentrată în gânduri, gesturi și priviri. Al doilea film al regizoarei s-a numit *În fiecare zi* și selecta din realitate trei personaje feminine cu profesii „bărbătești". Din nou, Felicia Cernăianu refuza poleiala și „lustrul". Despre debutul lui Constantin Vaeni am amintit: pe lângă poemul Orșovei din *Apoi s-a născut orașul*, pe lângă alte importante teste de profesionalism (*Suflet din sufletul neamului său*, un scurtmetraj dedicat pesonalității lui Nicolae Bălcescu și *Play-Cupa Davis*, cu Ilie Năstase și Ion Țiriac ca protagoniști, și cu „salatiera" pe masă), Constantin Vaeni a semnat două filme „personale": *Începuturi* — despre câțiva absolvenți de școli superioare față în față cu „viața", pe plaiuri tulcene, bihorene, brăilene și vrâncene, pe fondul muzical al „baladei plecării de acasă", spusă cu foc de Tudor Gheorghe — și *Lungul drum al pâinii către casă*, un film de montaj în care autorul își manifestă aspirația spre esențe; filmat în Insula Mare a Brăilei, eseul dobândește sensuri alegorice: ofensiva defrișărilor, corul bărbătesc care însoțește imaginile, zgomotele focului, primele brazde, tractoarele în lumina apusului, mâinile care frământă aluatul, cupele escavatoarelor, cupele fabricilor de pâine, în dialog dinamic, esențializează truda celor care făuresc pâinea noastră cea de toate zilele. Al treilea debut promițător în domeniul filmului documentar a fost acela al regizorului Nicolae Cabel, care, după un film de elocvență imagistică din 1972, *Cel mai tânăr oțel*, a închinat un gând de recunoștință fostului său profesor, în filmul *Victor Iliu* (1972). Regizorul evocat ar fi împlinit, în 1972, șaizeci de ani de viață. Filmul lui Nicolae Cabel apelează la câteva secvențe din existența întreruptă prematur a profesorului său: fotografii îngălbenite de vreme aduc pe ecran ecouri din copilărie, apoi imaginile se animă, privim chipul mamei scrijelit de vânturile deceniilor, mâinile care au strâns în ele truda unei vieți. Metaforele pun stăpânire pe aducerile aminte. Copacii drepți și înalți au ceva din tăria sufletească a oamenilor de pe meleagurile Sadului, iar oamenii, cu părul albit de zăpezile anilor, au ceva din forța de neînduplecat a codrilor. Tânărul regizor al evocării a pus în filmul său nu numai pasiune și recunoștință, nu numai emoție și respect, ci și învățătura primită de la unul dintre cei mai înzestrați dascăli pe care i-a avut școala regizorală românească. Cu atât mai valoros este filmul regizorului Nicolae Cabel — la care au colaborat Bianca Sofia Iliu (coscenaristă), Tiberiu Olah (compozitor), Nicolae Marinescu (operator), Dumitru Fernoagă (consultant), precum și autorii imaginilor de arhivă, Ovidiu Gologan și Ștefan Fischer — cu cât, din puținele secvențe cinematografice avute la îndemână, din puținele mărturii ale unei exemplare treceri prin viață, ucenicul lui Victor Iliu a desenat un emoționant portret moral al celui de la care a deprins tainele meseriei. După o incursiune în lumea electronicii (*Meseria luminii*, un scurtmetraj filmat la Târgoviște), regizorul își va aminti încă o dată de dascălul său, încercând un „răspuns" la *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia"* prin filmul intitulat *Scrisoarea a II-a*.

Despre consolidarea universului tematic al filmului documentar vorbesc alte filme de la începutul anilor '70, fără a putea — multe dintre ele — să evite avatarurile politice

ale unor vremi cu periodice și tot mai acuzate „strângeri de șurub". Un „model" nedetronat, pentru mulți, rămânea filmul lui Pavel Constantinescu din 1962, *Contemporanul meu*. Și totuși, cineaștii documentariști s-au străduit, cât au putut, să iasă din „schemă", să evite clișeele, să confere originalitate și „viață" incursiunilor în actualitate. Alexandru Boiangiu surprindea munca pe un mare șantier în privirile personajelor din *Noaptea bărbaților*. Despre *Zilele și nopțile unui bărbat* vorbea și Eugenia Guțu, într-un portret care încerca să depășească barierele „contemporanului meu". Iancu Moscu, în *Recașul și oamenii săi*, vădea o apropiere sufletească de locuitorii unei așezări multinaționale, cu oameni harnici și inimoși. Regizorul Jean Petrovici, în continuare procupat de frumusețea gestului simplu, omenesc, s-a apropiat, în *Acoperișul*, de un emoționant fapt de viață contemporan, apoi a investigat, cu sensibilitate, universul spiritual al unor mici „pictori" dintr-un sat numit Vulturești (*Visele copilăriei*, și, mai târziu, *Universul lor*) sau pasiunea pentru muzică a altor copii, din altă parte de țară (*Porumbeii și fanfara*), în reportaje cărora comentariile Evei Sîrbu le-au subliniat disponibilitățile de poezie și emoție. În *Ruginoasa, de la sat la oraș*, regizorul Dumitru Done încerca să prindă „pulsul" unor mutații spirituale. Printre „sufletiști timișoreni" s-a aflat regizorul Doru Segal în scurtmetrajul său intitulat *În fiecare luni și joi*. Și filmul-anchetă a marcat în anii '70, o vreme, un drum ascendent. Am amintit filmul Floricăi Holban *Să treacă vara*, un film — cum scria cineva — „dur, necruțător, persiflant când e cazul" cu parazitismul social, dar mereu „decent și discret". Alexandru Boiangiu și-a reafirmat siritul civic într-un film ca *Un pahar prea plin*, consacrat consecințelor nefaste și păgubitoare pe plan social ale unor indivizi certați cu bunul simț, Dumitru Done a reținut atenția cu un film menit să îndemne la reflecție (*La ea te-ai gândit?*), Iancu Moscu — pe un scenariu de Platon Pardău — a denunțat plutirea indiferentă prin viață a unor tineri (*Iarna unor pierde-vară*), și exemple s-ar mai putea da, din palmaresul altor regizori: Octav Ioniță (preocupat, în 1973, de *Orele uzinei*), Eugen Popiță (care realiza, în 1973, *Pasiențe*) sau Titus Mesaroș, filmul acestuia din urmă, *Nunta de aur*, aducând pe ecran — tot prin procedeele anchetei sociale — personaje „pozitive". Documentarele etnografice și de artă au trecut, de asemenea, printr-o fază fastă: Stelian Penu (în *Pădurenii*) a evocat obiceiuri daco-române în Poiana Ruscăi, Erich Nussbaum a cercetat tezaurul monumentelor de pe Valea Oltului, Paula Popescu-Doreanu a filmat frumoasa tradiție maramureșeană, din Ieud, a „mamelor-nepoate", frumoase datini moldovenești a înregistrat pe peliculă David Reu, filmând un spectacol-document unic pe „ulițele" din Muzeul Satului bucureștean (*De Anul Nou*), iar Alexandru Sîrbu s-a preocupat, ani la rând, de inițierea unui public larg în tainele artei și culturii (*A scrie, Negru pe alb, Geometria ascunsă*). Dar cel mai activ cineast, pe acest teritoriu bogat în semnificații al filmului etnografic, s-a dovedit, în anii '70, Slavomir Popovici. Ajungem, astfel, la cel mai prețios câștig al deceniului: cristalizarea unor personalități și stiluri regizorale.

Slavomir Popovici debutase încă din 1959 (cu un film despre *Mamaia*), lăsa să i se întrevadă un haz aparte într-un film pe teme de circulație din 1963 (un film-comandă despre... necesitatea respectării regulilor de circulație, cu autocamioane circulând pe trotuare, cu pietoni prin mijlocul drumului, trecând în grupuri compacte prin fața Hotelului „Ambasador" și scandând în cor reguli de circulație), realiza, în 1966 — cum am văzut — eseul filozofic *Romanțe aspre*. Creația regizorului Slavomir Popovici s-a „așezat", în anii '70, pe teritoriul filmelor etnografice, autorul fiind preocupat cu perseverență de evocarea unor tradiții și permanențe spirituale ale poporului nostru, documentarele sale

eseistice denotând un mare rafinament stilistic, sincerități fermecătoare, un gust artistic sigur, spontan și necontrafăcut. La care dintre filmele sale să ne oprim? În 1971, alegându-și *Semnul bradului* — ca însemn al duratei și permanenței — se apropia de esențele artei populare cu remarcabilă forță analitică și cu acaparant gând poetic. *Letopisețul lui Hrib* descoperea, apoi, frumusețí-unicat ale înțelepciunii din bătrâni: protagonist era binecunoscutul, acum, cronicar moldovean din satul Arbore (Slavomir Popovici are și meritul de a-l fi descoperit!), care a scris, ani la rând, o pasionantă „cronică a vieții", notând, zi de zi, ce se întâmplă „în sat" și „în lume". În *Bun ca ziua*, regizorul — însoțit de colaboratoarea sa permanentă la scrierea scenariilor, Gabriela Ionescu — își alege motivul colacilor, prezent în toate datinile străbune, izbutind analogii de rară virtuozitate. Ciclul „Chipuri și icoane" al aceluiași regizor vădește și el preocupări de substanță în valorificarea contemporană a patrimoniului cultural național. Multe alte filme susțin crezul regizorului: *Despina Doamna și floarea lui Toma* (1975), *Pictura votivă brâncovenească* și *Cuvânt cu învățătură* (1976), *Semnul omului* (1978)... În acest „spațiu de taină" al filmelor etnografice sau inspirate din trecutul cultural (de la *Soarele negru* din 1958 la *Nuntă pe Valea Carașovei* din 1983) și-a cristalizat Slavomir Popovici personalitatea și stilul: filmele sale țin de o viziune integrală asupra folclorului, a istoriei culturale, depășind interesul pentru „pitoresc în sine", treptele „autenticității ilustrative", mergând spre esențe. Văd filmele lui Slavomir Popovici ca pe niște cărți rare, legate în piele, așezate în rafturile unei biblioteci „de suflet"...

Testul personalității a fost trecut cu succes, în anii '70, și de Titus Mesaroș. Regizor cu aptitudini teoretice, cu justificată și argumentată încredere în funcțiile formative ale filmului documentar, Titus Mesaroș s-a dovedit un căutător permanent de formule expresive noi, și-a extins neîncetat aria stilistică, a căutat mereu impacte cât mai avantajoase între filmele sale și spectator. Filmografia sa a debutat în deceniul anterior cu documentare de actualitate, urmate de anchete sociale, despre care am vorbit. Poate că n-am insistat suficient asupra unui documentar ca *Stuf*, un film cu secvențe antologice care deschidea — în 1966 — o perspectivă spre universul insolit al unei... recoltări de stuf în deltă. Acest film stă la baza căutărilor novatoare ale cineastului din deceniul al optulea. Un film fermecător din 1973, *În pădurea cea stufoasă*, găsea echivalențe originale — cinematografice, imagistice, muzicale — unor mici bijuterii de pictură naivă (țărănească), datorate unor meșteri de renume. Multă vervă, umor spontan, spirit civic vădea, apoi, un film ca *Bucureștiul, văzut de la un metru înălțime*. *Asaltul* însemna o schimbare de registru, documentarul — desfășurat în lumea „aurului negru" — își axa forța de convingere pe realismul ochiului cinematografic. *Și trombonul face muzica* investiga cu sensibilitate relația indispensabilă dintre talent și muncă. *Craiova văzută din car* (tot din 1975) era o seducătoare viziune cinematografică a poeziei cu titlu omonim de Marin Sorescu. Și așa mai departe ... Titus Mesaroș s-a impus ca un cineast în permanentă mișcare spirituală, și filmele sale sunt argumentele unei necontenite căutări creatoare.

N-am adus în discuție regizori a căror personalitate se conturase cu pregnanță în deceniile anterioare. Dar ei au continuat să creeze în anii '70, uneori cu deosebit spor artistic, adăugându-și noi trăsături de personalitate. În filmografia lui Mirel Ilieșiu, de pildă, s-au adăugat titluri precum *Întâlnire cu vechii mei prieteni* (1971), *Paciurea* (1973), *Dunărea — o legendă în formă de fluviu* (1974), *H. Catargi* (1975) sau tristul film al unui sat strămutat, *Și ne-om plimba cu barca* (1976). Eva Sîrbu definea inspirat persona-

litatea cineastului: „Documentarele lui sociale au fior poetic. Reportajele au profunzime filozofică. Filmele dedicate artelor și artiștilor sunt adânc pecetluite de semnul vieții. Toată opera sa stă bine așezată pe temelia de beton armat a unui spirit mereu flămând de cultură. Poate că niciunde mai bine decât în *Curajul marilor spații* (un film din 1979, *n.n.*), cei trei Ilieșiu nu s-au întâlnit «mai la vedere». *Curajul marilor spații* este, cred, un film-portret. Portretul unui cineast care, de o viață, de o lungă viață cinematografică, are curajul de a fi el însuși" — scria autoarea în 1980 („Magazinul estival *Cinema*"). Regizorul Ion Bostan a creat, în continuare, la rându-i, alte și alte scurtmetraje, care au consolidat dominantele filmografiei sale, conferind noi trăsături de personalitate profilului său artistic: *Întâlnirea cu cerul* (1972), *Dracula — legendă și adevăr* (1973), *Robinson de bună voie* (1975), *Cerul străbunilor* (1976), *Rinul își caută drumul spre mare*, un film care a călcat pe urmele lui Joris Ivens (1978) ș.a. Jean Petrovici, preocupat constant de „atât de obișnuitul neobișnuit", și-a adăugat în filmografie titluri precum *Mihai Eminescu* (1976) și un ciclu de opt filme — între anii 1976–1982 — despre *Platformele de foraj marin*: și acolo erau „oameni singuri"! Despre câteva din filmele regizorului Alexandru Boiangiu din anii '70 am vorbit, altele ar fi *Mahmudia* (1972), *Sub ploaia de foc* (1975), *O traiectorie uluitoare* (1977), *Pâinea de Pecica* (1979). Regizorul s-a aflat mereu „în miezul socialului", afirmându-și decis efervescentul său simț civic, încercând să vadă dincolo de oameni și fapte, să meargă pe firul adevărurilor de viață până la rădăcină, să găsească motivații lăuntrice sau resorturi ascunse, vădind — cel puțin până la un punct al creației sale — o mare încredere în forța ciné-verité-ului (asta, de când pornea cu aparatul de filmat și magnetofonul — ascunse — printre oameni, în 1963, să realizeze scurtmetrajul satiric *Casa noastră ca o floare*) și în forța zâmbetului. Cariera Donei Barta se întrerupea, din păcate, în ianuarie 1977, dar regizoarea a lăsat în urma ei minuni de frumusețe — din lumea peștilor, a efemeridelor, a gâzelor, a plantelor acvatice — după ce, formată la școala unui maestru ca Ion Bostan, a pornit în căutarea armoniei pe un drum propriu, printre filmele sale din anii '70 numărându-se *Fluturele de mătase* (1975), *Diatomeele — bijuterii ale naturii*, *Și barza a venit* (1976). Mulți regizori documentariști și-au afirmat sau și-au consolidat timbrul propriu în deceniul al optulea. Pompiliu Gâlmeanu (1932–1999) a fost consecvent preocupat, în filmele sale, de consemnarea pe peliculă a unor mărturii de durată. Astfel este conceput filmul său din 1971 *Baladă pentru cei căzuți* (în care a evocat memoria luptătorilor români de pe frontul Spaniei, în timpul dramaticelor evenimente de la sfârșitul deceniului al patrulea). Astfel sunt concepute multe dintre filmele sale, foarte diverse din perspectivă tematică: *Craiul munților* (un documentar mai amplu din 1972), *Expediția Maris* (1973), *Gigantul de la gurile Dunării* (1974), *Meleagurile lui Brâncuși* (1975), *La poalele Bucegilor* (1978), *Memorandum* (1979). Despre filmul lui Alexandru Gașpar *Premieră după 75 de ani* am vorbit la locul cuvenit. Tot din anul 1973 datează și un film „complementar" al său, *Marinesco — comunicare cinematografică*, dedicat tot doctorului Gheorghe Marinescu și cercetărilor lui medicalo-filmice de la sfârșitul veacului al XIX-lea. Cel mai bine îl definesc pe documentarisul Alexandru Gașpar astfel de filme, care-și propun să evoce momente istorice cu semnificații de durată, filme de cercetare a trecutului oferite prezentului și viitorului. El a fost, prin filmele sale, și un biograf al istoriei cinematografului (*Muzeul cinematografiei române* I și II, două filme din 1975): a vorbi prin film despre film — iată una dintre traiectoriile specifice ale creației sale, o creație al cărei orizont tematic s-a lărgit, în anii '70, prin filme ca *Expediție românească*

în Sahel (1976), *Seismele de tip vrâncean* (1977), *Aripi românești* (1978), *Cibernetica* (1979). Tot pe teritoriile filmului științific și-au consoldiat reputația mai mulți regizori: Mircea Popescu (prin filme ca *Planeta curată, Fierul, elementul 26, Fermecătorul zâmbet*, realizate între anii 1975–1977 și, desigur, prin filmul „concluziv" al unui serial anterior, *Porțile luminii*, din 1970); Doru Cheșu, un cineast pasionat și sistematic, pe care l-au preocupat, în anii '70, holografiile, biodeteriorările, banca de informații, cristalele lichide, alte filme din aceeași perioadă fiind *Tribunul* (1976), *Integrale* (1977), *Modernism și creativitate* (1978), *Bariera albă* (1979). Alături de ei, desigur, Alexandru Sîrbu, despre care am mai vorbit, pentru care anii '70 au însemnat o benefică „întoarcere la sine", la preocupări mai apropiate de spiritul său analitic. „Capul de coloană" al acestei întoarceri a fost filmul *Trei peisaje* (din 1972), au urmat scurtmetrajele de inițiere în tainele artei și ale frumosului, dar și monografii culturale de prestanță: *Manuscrise eminesciene* (1974), *Desenele lui Radu Zugravu* (1975), *Desenele scriitorilor* (1977), *Portretul în pictură* (1978). Continuându-și creația din anii '70 — tot în perimetrul filmelor despre artă și istorice —, regizorul Petre Sirin a lăsat în urmă — între *Cetatea Neamțului*, filmul său de debut (în 1958) și ultima sa peliculă, *Marile răscoale din antichitate* (în 1979) — o serie întreagă de filme echilibrate, cu virtuți educative, ca *Letopisețul de piatră al Dobrogei, Comoara, Tradiții maramureșene, Costumul de ceremonie românesc, Ultima primăvară la Ada-Kaleh, Nicolae Iorga, Cultura dacilor, Alba Iulia 2000, Vlad Țepeș, Caietele de front ale lui Nicolae Grigorescu*. Despre filmele regizoarei Florica Holban am vorbit, autoarea a continuat să vorbească cu suflet despre suflete. Pecetea stilistică a unui regizor ca Erich Nussbaum a rămas exuberanța și lirismul; sensibilitatea de poet a cineastului s-a făcut simțită în toate filmele sale, printre cele din anii '70 numărându-se *Mănăstirile din Nordul Moldovei* (1972), *Grigorescu* (1975), *Dobrogea în arta plastică* (1976), *Foto Topârceanu* și *Luchian* (1978). Vocația sobrietății a rămas „marca" stilistică a unui regizor ca Iancu Moscu, preocupat consecvent de teme cetățenești, dar, știind că... prea multă sobrietate strică, cineastul nu și-a refuzat, din când în când, dorința de a „face cu ochiul" *(Dac-aș fi cowboy)*. „Cineastul munților" Ervin Szekler a continuat să bată munții, Ladislau Karda a împletit în continuare știința cu poezia și umorul, Gheorghe Horvat (1934–1992) a rămas un atent observator al realității — în filme precum *Comori din străbuni, Oameni de milioane, Ape și lumini* (acesta din urmă, datat 1977, încercând o „performanță" originală: mergând pe firul „salbei de hidrocentrale" de pe Argeș, și-a propus să vorbească despre luminile... spirituale de prin părțile locurilor). Lirismul lucid l-a caracterizat în continuare pe Dumitru Done (autor, printre altele, al unor filme ca *Tiparnițe românești* sau *400 de ani de tipar la Sibiu*). Dumitru Dădârlat — care realizase în deceniul anterior un film rezonant, *Ceramica de Oboga* — a abordat, în continuare, teme diverse, predominant cultural-istorice, alternând documentarele despre artă cu documentare științifice: *Andreescu* (1971), *Cultura inului* (1975), *Monumente brâncovenești* (1976), *Monumentul de la Adamclisi* (1977), *Cetăți dacice* (1978). Paul Orza a continuat, în documentarele sale, să spună „povești adevărate": *O voce în jurul lumii* (despre Ludovic Spiess, în 1971), *George Enescu* (1972), *Mărturii din Țara de Piatră* (1975), *Constantin Brâncuși* (1976), *Salutări din Giarmata* (1978), *Vasile Goldiș* (1979). David Reu, cu încrezătoarea lui sinceritate, a devenit „reporter de teren", apropiindu-se de propriile trăiri și simțiri — în filme precum *Obiceiuri de iarnă, Noul Pantelimon, Oameni de omenie* — și pregătindu-și terenul pentru abordarea filmului de ficțiune. Alți regizori ca Mircea Săucan, Savel

Stiopul, Virgil Calotescu terminaseră — unii de mult — „ucenicia" documentară și trecuseră, cu arme și bagaje, în zona filmelor de ficțiune. În sfârșit, mulți alți regizori — printre care Ion Visu, Liliana Petringenaru, Paula Popescu-Doreanu, Eugenia Guțu, Stelian Penu, Constantin Budișteanu, Eugen Popița, Olimpia Robu, Radu Hangu (acesta din urmă decedat în anul 1975, după ce primise un premiu internațional, la Santarem, pentru un film utilitar, *Irigații în zona Carasu*) — au continuat să lucreze în anii '70, întregindu-și filmografii despre care vom mai avea prilejul să vorbim.

La câteva dintre filmele acestor autori m-aș opri, totuși, acum. *Istoria unui cântec* de Liliana Petringenaru (un film din 1976, pe un scenariu de Ioana Popescu) evocă povestea încărcată de semnificații patriotice a zămislirii unui cântec, „Deșteaptă-te, române", cu avântatele versuri-îndemn ale lui Andrei Mureșanu, în ambianța istorică revoluționar-patriotică din Brașovul de la mijlocul veacului al XIX-lea. Istoria unui cântec devine istoria unui sentiment, istoria unei idei, istoria unei epoci, o clipă exemplară din istoria unui popor. Aceeași regizoare, cu aceeași pasiune civică, a evocat, în *Gazeta de Transilvania* (1978), amintirea altor înaintași din istoria culturii românești. Aș mai aminti filmele lui Ion Visu *Simfonie în re major* și *Datini din bătrâni* (cu un lirism învăluitor), scurtmetrajul Olimpiei Robu *Decebal* (dedicat personajelor „Columnei"), filmul monografic *Un mare geograf — Simion Mehedinți* de Stelian Penu, *Găteala capului* și *Călușarii* de Paula Popescu-Doreanu, *Cu cine vrei să semeni?* de Eugenia Guțu („cu Leonardo da Vinci" răspunde un țânc, „cu Dudu Georgescu" răspunde altul), *Din istoria fotbalului românesc* de Eugen Popiță, documentarele culturale *Arta naivă* și *Curtea Veche* (1972), *Universul artistului Ion Jalea* (1974), *Sculptorul Anghel* și *Pictorul Vânătoru* (1975) de Constantin Budișteanu.

Unul dintre momentele marcante ale perioadei de referință s-a petrecut în partea a doua a deceniului al optulea. După debuturile promițătoare ale regizorilor Felicia Cernăianu, Constantin Vaeni și Nicolae Cabel, debuta, în 1975, o altă regizoare, Ada Pistiner (cu un film solid, sobru și echilibrat, *Muzeul Storck*). Revelația avea să urmeze, un an mai târziu, când Ada Pistiner realiza *O echipă de tineri și ceilalți*. Era o perioadă în care viața documentarului românesc devenea din ce în ce mai grea, cenzorii deveneau tot mai vigilenți, șabloanele erau impuse tot mai des, orizonturile tematice și stilistice ale filmelor se îngustau, se prescurtau văzând cu ochii. Și totuși, în aceste condiții din ce în ce mai vitrege, Ada Pistiner a izbutit o performanță ieșită din comun: să aducă pe ecran „o echipă de tineri" (lucrători la un canal de irigații) așa cum sunt ei, nu cum i-ar vrea cineaștii, o echipă de tineri cu gândurile, întrebările, neliniștile, speranțele, glumele lor, cu munca și cu chiulul lor, cu răbdarea și mai ales cu nerăbdarea lor. Atât. Nimic mai mult. Dar era foarte mult în contextul anilor dinspre sfârșitul deceniului al optulea. Tot atunci, Ada Pistiner realiza documentarul *Un cămin cultural* (un film bogat în observații „mici" de viață, capabile să îndrume spre mari adevăruri) și încă un film incitant, intitulat *Și...* (1978), despre care o las să vorbească tot pe Eva Sîrbu: „Poemul acela despre cum se ajunge lebădă, nu neapărat în dans, dar în artă. Arta înțeleasă ca un dans. Poemul acela care ar fi rămas doar grațios dacă nu ar fi fost cu atâta luciditate dureros. Dureros în sensul tipic și specific artei care, știut este, se împlinește doar astfel: scrâșnind din dinți și cu zâmbetul pe buze. Este felul în care își face filmele Ada Pistiner, este felul în care și-a făcut și debutul în lungmetraj cu *Stop cadru la masă*." Ada Pistiner intra exploziv — o

explozie de sinceritate — în filmul românesc, intra ca o speranță. Pentru regizoare (și nu numai pentru ea), confirmările au fost imposibile, însă, în anii '80...

ANIMAȚIA (ÎNCĂ) ÎN OFENSIVĂ

Surse statistice confirmă ascensiunea filmului de animație în deceniul al optulea: la Studioul „Animafilm" — înființat, cum am văzut, în anul 1964 —, între anii 1971 și 1980 s-au realizat 534 de filme (o medie, așadar, de peste 33 de titluri anual, producția variind între 28 de pelicule în 1971 și 44 în 1980). Pentru cei mai mulți dintre harnicii artizani ai Studioului, anii '70 au fost anii cei mai fești ai filmografiei lor. Tocmai pentru că, în această perioadă, frontul creator s-a lărgit considerabil și palmaresul multor realizatori a devenit tot mai substanțial, voi proceda, pentru o dată, alfabetic în tentativa portretizării profilului artistic al animației românești. Să deschidem, în consecință, „catalogul" cineaștilor de la „Animafilm", așa cum arăta el la începutul anilor '70...

Florin Anghelescu: cu aproape un deceniu de activitate la activ, preferând, în creația sa, „cartoanele decupate", regizorul s-a dedicat în continuare filmelor pentru copii (continuându-și un serial „de suflet", *Aventurile lui Bobo*, lansând alți eroi cu audiență la micii spectatori — Boroboață, Pic și Poc, Dixy —, istorisind câte o *Poveste de la Pol*, colaborând la serialele cu Pătrățel și Bălănel), dar s-a adresat, pe un ton umoristic, și celor maturi, cum s-a întâmplat în *Variațiuni cu... haltere* (1973). Victor Antonescu: foarte activ, la rându-i, a realizat, în acest deceniu, primul lungmetraj de animație românesc, *Robinson Crusoe*, încă în 1972 (un film — mă credeți, nu mă credeți — ... interzis până după decembrie '89 — !!! —, din pricina unor acuzații sublime, cum ar fi, de pildă, atitudinea sa... „rasistă" în înfățișarea negrilor care participă la aventura eroului titular); altfel, pasiunea parodiei a marcat și scurtmetrajele sale din această perioadă, printre care *Grădina amorașilor* (1974), *Roboțelul Mihaelei* (1976), regizorul pregătindu-și, în tot acest timp, „marea lovitură" din anii '80, cu aventurile „mușchetarilor". Tatiana Apahidean: aflată — practic — la început de carieră (cum am văzut, primul ei film e datat din 1969), s-a aflat în cea mai fastă perioadă a creației sale: după ce păpușile și cartoanele decupate au fost prima sa pasiune de animator, autoarea și-a extins tehnicile de lucru, animând... de toate, bucăți de turtă dulce sau mărgele, în filme „gustoase" ca *Fetița de turtă dulce* (1974) — o peliculă distinsă cu un premiu pentru grafică al Asociației Cineaștilor — sau *Mărgelele năzdrăvane* (1975), povestindu-le celor mici basme precum *Cojoacele Babei Dochia* (1971), sau încercând să răspundă unor fermecătoare „de ce"-uri ale copilăriei: *Avionul de hârtie* (1977), *Joc de cuburi* (1978), *La mare* (1979), *Vântul* (1980). Matty Aslan (1924–1995): faimosul caricaturist și-a valorificat plenar precizia și concizia desenului său, îmbogățind filmografia genului satiric, în anii '70, cu titluri ca *Formica, Din nou Formica, D-ale organigramei, Organigrame II, Doi într-o barcă* ș.a, studii de moravuri cu „bătaie lungă" și de mare eficiență umoristică. Artin Badea: inspirat creator de personaje (el fiind inventatorul lui Bălănel, personaj care, preluat „pe bandă" de mulți realizatori ai Studioului, a făcut înconjurul lumii), regizorul și-a înscris numele pe multe alte pelicule ale perioadei: *Din lumea animalelor* (1971), serialul *Viața romanțată a lui*

Gherase (1972–1973), *Zâmbiți, vă rog!* (1973), *Baloane vrăjite* (1974), *Pe urma urmei* (1975), *Bagheta fermecată* (1980). Mihai Bădică: și pentru el, anii '70 au însemnat o perioadă fastă: câteva premii ale Asociației Cineaștilor (pentru *Geneza*, pentru *Metafora*), victorii artistice obținute îndeosebi prin metoda „modelării sub aparat" a unor personaje de plastilină, în filmografia sa înscriindu-se titluri precum *Părinți și copii* (1973), ingeniosul *Icar* (1974), *Geneza* (1975), *Alter ego* (1977), *Șerbetul* (1978), *Norii* (1979), *Vasul cu flori, Metafora* (1980); după 1985 el va lucra în străinătate, nu înainte de a realiza în țară două creații reprezentative pentru un talent viguros: *Niște sticle*, în 1981 (o originală animație de sticle, distinsă, de asemenea, cu un premiu al Asociației Cineaștilor), și profesiunea de credință *Galilei* (1984), un film care, probabil, a grăbit — prin chinurile sale — plecarea sa spre țări mai reci. Sabin Bălașa: prezența unui pictor cu renume a fost, desigur, un „punct câștigat" pentru Studioul „Animafilm", mai ales pentru că — în intervalul la care ne referim — pictorul a obținut câteva importante premii cinematografice (utilizând tehnica picturii sub aparat), premii acordate de Asociația Cineaștilor pentru filme ca *Galaxia* sau *Exodul spre lumină*; filmele „mari" ale regizorului Sabin Bălașa, în spațiul amintit, au fost *Întoarcerea în viitor* (1971), *Galaxia* (1973), *Odă* (1975), *Exodul spre lumină* (1979); după aceste incursiuni în universuri fantastice, după aceste („omologate") investiții de încredere, autorul a „reziliat" — cum se spune azi — „contractul cu cinematografia": a fost o pierdere pentru filmul românesc. Dar... să mergem mai departe... Zaharia Buzea (1941–1985): intrat în cinematografie cu filmul *Dănilă Prepeleac* (1971), autorul a realizat *Zece măgăruși* (1972), *Întâmplări cu arici* (1975), a colaborat la seriale precum *Coco și Roco* (1974–1975), *Bălănel* (1976–1979), a semnat filme ca *Motanul păcălit, Bal mascat* (în 1980) și *Ciocolata* (în 1981); după plecarea lui — la numai 44 de ani —, soția, Ana-Maria Buzea a devenit co-realizator al unor seriale (*Eroi ca-n filme, Gore și Grigore, Aventurile lui Pătrățel*). Angela Buzilă: devenită realizator (din 1967) — după o activitate de desenator, intermediarist, scenograf —, regizoarea și-a adjudecat două filme: *Singurătatea puiului* (1971) și *Frunza și puiul* (un premiu la Veneția, în 1972). Luminița Cazacu: întregul deceniu — de fapt, între anii 1973 și 1981 —, regizoarea s-a arătat interesată de serialul *Penelopa*, o „serie" savuroasă care glosează umoristic pe o temă oricând „la ordinea zilei", aceea a condiției femeii; în migăloasa tehnică a cartoanelor decupate, regizoarea a închipuit încântătoare povești pentru copii — ca acelea din 1970, *Bună dimineața, poveste* sau *Cine a pierdut girafa* —, neuitate rămânând lumile mirifice din filme-poem ca *Baladă pentru mărgica albastră*, mici bijuterii de gen. Bob Călinescu: rămas credincios filmului de păpuși, și-a îmbogățit filmografia cu titluri precum *În pădure* (1973), *Pică pară mălăiață* (1975), *Judecata* (1976), pentru ca, ulterior, să-și îndrepte creația spre filmul de televiziune.

În catalog (ca să mai schimbăm foaia) ar urma Nell Cobar (1915–1993): un caricaturist reputat, care și-a adus pe ecran personajele lansate în rubricile sale satirice din ziare și reviste, Mihaela și Mitică. Stilul său grafic — devenit popular (din presă și ilustrația de carte) a „irupt" în film, printr-o serie de titluri „tematice": *La mulți ani, Mihaela!* (1971), *Leo și Leo* (1972), *Adresantul cunoscut* (1973), *Zig-Zag* (1974), *E primăvară, Mihaela* (1975), *Bravo, Mihaela!* (1976), *Mihaela în vacanță* (1977), *Mihaela și săniuța de argint* (1978), *Să nu uităm trotinetele* (1979), *Curat murdar* (1980); a fost „perioada de glorie" a desenatorului-cineast: va reveni și-n deceniul următor, dar fără Mihaela... Constantin Crăhmărel: important și harnic „conturist", „intermediarist", desenator și animator —

îndeosebi al lui Gopo —, a realizat, la rândul lui, în anii '70, câteva filme: *Din lumea animalelor* (1971), *Elefantul grădinar* (1972), *Infinit* (1977). Liviu Ghigorț (1925–1979): ultimele sale filme au fost *Week-end* (1975), *Puterea obișnuinței* (1975), *Revizia* și *Raliul* (1978). Despre Gopo ce să mai spunem? Foarte activ în această perioadă, mai ales în zona unor lungmetraje cu actori, a primit și câteva premii internaționale pentru scurtmetraje de animație: *Ecce Homo* (1978) și *Trei mere* (1979).

Mai departe... Iulian Hermeneanu: cu... douăzeci de ani la activ (pe teritoriile filmului de animație), regizorul a continuat să producă: *Piticul Cipi* (1972), *Ciopârțilă* și *De ziua bunicii* (1973), *Aniversarea* (1977), *Clopoțelul* (1978), *Furnicile* (1980), *Casa iepurașilor* (1981)... Virgil Mocanu: autor cu vocație ironică — vădită mai ales în seria umoristică *Familia: Familia* (1975), *Familia face sport* (1977), *Familia face cumpărături* (1978), dar și în filme precum *Gara cu bucluc* (1975), *Excursia* (1976), *Ca între vecini* (1977) —, a realizat, în perioada de referință, alte câteva pelicule viabile: *Sfera* (1972), *Mărul* (1973), *Jobenul* și *Turbanul lui Ali-Baba* (1974), serialul *Aventuri submarine* (1979), *Prizonierii nisipurilor* și *Planeta de cristal* (1980). Ștefan Munteanu: înainte de a se stabili în Statele Unite ale Americii (și de a-și încheia viața, la Los Angeles, în 1990), a repurtat un premiu la Trieste pentru filmul *Vademecum* (1972) și, tot atunci, a semnat un alt film, *Invenția*. Adrian Nicolau (1926–1994): autorul multor episoade din cele mai cunoscute seriale pentru copii (*Aventurile lui Bobo, Pătrățel, Peripețiile lui Ionuț, Vreau să știu*), s-a implicat ulterior — cu ton umoristic — în filme dedicate adulților: *Penelopa și gelozia* sau *Luna de pe cer*. Izabela Petrașincu: arhitectă (de meserie... primordială), autoarea debutează o dată cu incursiunea noastră în acest deceniu, prin filme precum *Comoara din piramidă* (1971), *Parada cifrelor* (1975) — un premiu la Teheran, *Cum a plecat nota 3* (1974), *Făt-Frumos* (1977), *Lâna* (1978), *Lupul* (1979); încercând să demonstreze că filmul pentru copii poate aborda expresia grafică stilizată, autoarea vădește o mare inventivitate, și când lucrează cu cartoane decupate (*Parada cifrelor, Cum a plecat nota 3*), și când animă păpuși (ca în cuceritoarea serie a poveștilor „pe un fir de lână"). Adrian Petringenaru (1933–1989): regizorul care a realizat *filme de autor* în tehnici foarte diferite — de la cea amintind icoanele pe sticlă (*În pădurea lui Ion, Bizanț după Bizanț*) la cartoanele decupate (*Expertiza de artă*), de la grafica esențializată (*Cale lungă*) până la desenul pe calc (*Concurs, Principiul lanului*) sau pe hârtie (*Perpetua renaștere*), chiar dacă exemplele depășesc cadrul temporal al capitolului de față — și-a adăugat, în filmografie, alte titluri, precum: *Cale lungă* (1976), *Traian și Decebal* (1977), *Legendă* (1978). Liliana Petruțiu: cu subtilități grafice, regizoarea s-a impus prin filme variate ca gen, *Cine știe să cânte* (1972), *Ghicitori* (1975), *Poveste cu buline* (1974), *Punguța cu doi bani* (1975), *Să ne jucăm de-a terra* (1977), obținând și câteva premii ale Asociației Cineaștilor (pentru *Cine știe să cânte, Să ne jucăm de-a terra*); rafinamentul cromatic al autoarei va avea o și mai mare strălucire în deceniul următor. Eduard Sasu: înainte de a se stabili în Spania (în anii '80), regizorul a lucrat, ani de zile, la serialul *Guță* (cu filmul *Guță tractorist*, din 1972, a luat și un premiu în străinătate, la Niš), la alte seriale ale Studioului (*Viața romanțată a lui Gherase, Bălănel*). George Sibianu: activ în continuare, unul dintre primii realizatori ai filmelor de păpuși a trecut la desenul animat, investind, în continuare, umor și fantezie în filme precum *Găina* (1974), *Surpriza* (1975), *Bobul de grâu* (1977), *Orele* (1978), *Coșul cu mere* (1979); informația științifică, la el, îndeosebi în episoadele seriei „Vreau să știu", este de obicei înglobată într-o poveste cu umor și suspans. Laurențiu Sârbu: multiplu

premiat la festivaluri internaționale, la Teheran și Cracovia (în 1973) pentru *Puiul*, la Odense (în 1977) pentru *Clopoțelul de argint* (repurtând și premii „interne", pentru *Fereastra*, tot în 1977, Premiul Asociației Cineaștilor), regizorul și-a adăugat alte și alte titluri într-o filmografie bogată — *Umbra voinicului* (1971), *Alfabetul* (1973), *Baladă* (1975), *Noaptea* (1976), *Jocuri și jocuri* (1980) —, dovedindu-se activ și în serialul *Aventuri subterane* (1977–1979). Olimp Vărășteanu: unul dintre veteranii Studioului, a lucrat intens, și el, în anii '70, la diferite seriale (*Pătrățel, Bălănel* ș.a.), impunându-se în continuare ca un fin umorist — ca în deceniul anterior, ca în deceniul următor —, printre filmele sale din perioada respectivă fiind și *Insula* (1971), *Fabule* (1980).

Am omis, la citirea catalogului, două nume importante (pe lângă celelalte, omise „din greșeală"). Unul ar fi acela al regizorului Zoltan Szilagyi, autorul celui mai valoros — cred — desen animat al deceniului, *Nodul gordian*, distins — de altfel — cu multe premii internaționale (Oberhausen, Zagreb, Espinho, Bilbao — 1980) și naționale (premiul Asociației Cineaștilor — 1979). Regizorul va mai realiza doar două filme în țară — *Arena* în 1981 și *Monolog* în 1983 —, pentru a se stabili, ulterior, în Ungaria, la Kecskemet. O „serie" de graficieni — dedicați filmului de animație — s-a afirmat, prin „opera prima", în ultimul an al deceniului al optulea (Nicolae Alexi cu *Zmeul*, Ion Manea cu *Căsuța bunicilor*, Ștefan Anastasiu cu *Trei pastile greu de înghițit*); filmul de excepție al acestui „nou val" a fost *Nodul gordian* de Zoltan Szilagyi. Iată ce scria despre film, la premieră, Dana Duma (în Almanahul „Cinema" 1980): „Metaforă filozofică a accesului la cunoaștere, dar și a destinului celebrității, pelicula își construiește demonstrația cu rigoare, dar și cu vocația suspans-ului. Linia desenului este contorsionată, iar metamorfoza ei neliniștitoare. Personajul care încearcă pe o scenă să desfacă simbolicul nod, aclamat atunci când îl taie rapid cu o sabie și huiduit când se căznește nădușit să-l deznoade, este studiat în reacțiile lui cele mai intime. Arareori animația urmărește atât de atent detaliile microfizionomice, investindu-le cu valori psihologice". Evenimentul artistic era salutat, în epocă — printre alții — și de poeta Nina Cassian: „Iată că Zoltan Szilagyi ne oferă în desen animat o metaforă filozofică de anvergură cu al său *Nod gordian* la care e, deopotrivă, de admirat temeritatea graficii — adică temeritatea de a sfida, prin desen studiat, aproape clasic și portret după natură, linia schematic-sintetică instalată de atâta vreme, cu obstinată autoritate — și temeritatea abordării unei probleme fundamentale existențiale".

L-am lăsat... la urma urmelor pe regizorul cu cea mai prodigioasă creație artistică în anii '70, Ion Truică. Intrat în zona filmului de animație abia în 1970 (cu scurtmetrajul *Pe un perete*), Ion Truică avea să devină repede o autoritate în materie, un „inconfundabil stilist" — după cum îl caracterizează Dinu Ioan Nicula, care adaugă (în cartea sa despre filmul românesc de animație): „Dialectica proprie acestui autor rezidă în raportul dintre austeritatea personajelor sale și ritmul cromaticii care se adecvează unei anumite grandilocvențe a subiectelor. Pictural de-a lungul întregii sale creații, Truică a reușit, în momentele lui de har, să conjuge acest atribut cu o tensionare superioară a materialului cinematografic". După *Vânătoarea* (1971), regizorul a realizat un film multiplu premiat (la Veneția și Barcelona, în țară), *Carnavalul* — pornind de la povestea „fetiței cu chibrituri" —, pentru ca, în continuare, creația sa să dobândească amplitudini filozofice prin filme precum *Cadoul* (1973), *Marea zidire* (1974) sau prin alte ecranizări de anvergură, *Hidalgo* după Cervantes în 1975, *Remember* după Nichita Stănescu în 1978 sau *Prințul*

fericit după Oscar Wilde în 1980. Tălmăcirile cinematografice după opere literare constituie „axul" unei filmografii care, în perioada de referință, mai cuprinde titluri ca *Furtuna* (1977), *Farul* (1979), *Măiastra* (1980). Atât ecranizările înzestratului grafician, cât și evocările istorice beneficiază de o originală, rafinată expresie plastică.

FILMUL ROMÂNESC MERGE MAI DEPARTE...

Anii 1976–1980, ținând cont și de peliculele amintite în capitolele anterioare, n-au fost — cu toate „strângerile de șurub" periodice — niște „ani răi" pentru filmul românesc, deși prerogativele cenzurii au devenit, pe zi ce trece, mai stresante. Este drept, creațiile importante au devenit din ce în ce mai rare, dar producția de filme s-a consolidat, și, în intervalul amintit, au fost realizate 129 de pelicule de lungmetraj (o medie, așadar, de peste 25 de filme anual, 22 în 1976 și 32 în 1980!). A fost și mult „balast", desigur, dar — cum am văzut, în cazul unor cineaști de seamă — pe platouri s-a lucrat intens. În perioada amintită s-au realizat (menționez anii producției) filme precum *Dincolo de pod* de Mircea Veroiu, *Instanța amână pronunțarea* de Dinu Cocea, *Mere roșii* de Alexandru Tatos, *Osânda* de Sergiu Nicolaescu, *Prin cenușa imperiului* de Andrei Blaier, *Tănase Scatiu* de Dan Pița, *Trei zile și trei nopți* de Dinu Tănase, *Tufă de Venetia* de Petre Bokor, *Ultima noapte a singurătății* de Virgil Calotescu (în 1976), *Buzduganul cu trei peceți* de Constantin Vaeni, *Iarba verde de acasă* de Stere Gulea, *Ma-ma* de Elisabeta Bostan, *Marele singuratic* de Iulian Mihu, *Râul care urcă muntele* de Cristiana Nicolae (în 1977), *Trepte pe cer* de Andrei Blaier, *Doctorul Poenaru* de Dinu Tănase, *E-atât de aproape fericirea* de Andrei Cătălin Băleanu, *Rătăcire* de Alexandru Tatos, *Avaria* de Ștefan Traian Roman, *Înainte de tăcere* de Alexa Visarion, *Drumuri în cumpănă* de Virgil Calotescu, *Vlad Țepeș* de Doru Năstase, *Totul pentru fotbal* de Andrei Blaier, *Între oglinzi paralele* de Mircea Veroiu, *Expresul de Buftea* de Haralambie Boroș, *Ediție specială* de Mircea Daneliuc, *Mânia* de Mircea Veroiu, *Pentru patrie* de Sergiu Nicolaescu, *Septembrie* de Timotei Ursu, *Urgia* de Iosif Demian și Andrei Blaier (în 1978), *Un om în loden* de Nicolae Mărgineanu, *Clipa* de Gheorghe Vitanidis, *Vacanță tragică* de Constantin Vaeni, *Vis de ianuarie* de Nicolae Oprițescu, *Falansterul* de Savel Stiopul, *Teatrul cel Mare* de Constantin Vaeni, *Ultima frontieră a morții* de Virgil Calotescu, *Speranța* de Șerban Creangă, *Mireasa din tren* de Lucian Bratu, *Blestemul pământului, blestemul iubirii* de Mircea Mureșan, *Mijlocaș la deschidere* de Dinu Tănase, *Zbor planat* de Lucian Mardare (în 1979), *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* de Malvina Urșianu, *Bună seara, Irina!* de Tudor Mărăscu, *Duios Anastasia trecea* de Alexandru Tatos, *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc, *Bietul Ioanide* de Dan Pița, *Stop cadru la masă* de Ada Pistiner, *Am fost șaisprezece* de George Cornea, *Burebista* de Gheorghe Vitanidis, *Lumina palidă a durerii* de Iulian Mihu, *O lacrimă de fată* de Iosif Demian, *Vânătoarea de vulpi* de Mircea Daneliuc, *Pruncul, petrolul și ardelenii* de Dan Pița (în 1980)... Am ales, premeditat, filme de valori diferite, tocmai pentru a scoate în evidență diversitatea opțiunilor. Dar să privim mai de

aproape creațiile unor regizori (la care nu ne-am referit încă) din această a doua parte a deceniului al optulea...

Pentru regizorul Andrei Blaier, filmul *Prin cenușa imperiului* (martie 1976) are o importanță deosebită, el inaugura, practic, o a doua etapă importantă a creației sale (după un „capitol" dens, concentrat, consacrat actualității): recursul la istorie. Scenariul scriitorului Zaharia Stancu (o adaptare pentru film a romanului „Jocul cu moartea") aduce în prim-plan un personaj emblematic, Darie, eroul multor scrieri — autobiografice — ale prozatorului. De fapt, două sunt personajele „de față" în filmul *Prin cenușa imperiului*: Darie („un copil fără vârstă — cum îl definea regizorul —, un copil profund și dulce, aspru și delicat, înverșunat și blând... ca o apă bună și întinsă... și adâncă", interpretat de Gabriel Oseciuc) și Diplomatul (un „personaj de esență tragică, care-și ascunde tot timpul condiția, încercând s-o uite, s-o mistifice", rol esențial pentru Gheorghe Dinică). Cei doi sunt eroii unui original și palpitant *road movie*, petrecut în anul 1917, pe drumurile unui imperiu în destrămare, cum era, la ora aceea, imperiul austro-ungar: prinși într-o razie, în Bucureștiul ocupat de nemți, Diplomatul și Darie sunt obligați să plece într-o lungă și zbuciumată călătorie, cu trenul, într-un vagon de marfă, pentru ca apoi, după ce reușesc să evadeze, să străbată, la pas, Serbia, până în Bitolia, și să revină în țară, prin Bulgaria. Îndeosebi pentru Darie, drumul „prin cenușa imperiului" este un drum inițiatic, un prilej de maturizare, de cunoaștere a sensurilor vieții. Însoțit de operatorul Dinu Tănase, de compozitorul Radu Șerban, regizorul Andrei Blaier a marcat cu peceți de realism poetic ramificațiile narative ale intrigii (se disting și alte personaje pe parcursul tramei, interpretate de Cornel Coman, Irina Petrescu, Ernest Maftei, Ștefan Sileanu, Ferencz Bencze, Jean Reder, Elena Albu, Florina Cercel), accentul principal fiind pus, însă, pe „căutarea de sine" a personajelor, materializată — în cazul tânărului — prin replica, strigată, din final (o adevărată descoperire): „Darie al lui Darie al lui Darie!..." Ideea este subliniată și de Ioan Lazăr (în cartea sa „Arta narațiunii în filmul românesc"): „Este vorba despre o crâncenă căutare de sine, în cadrele unor tipare indeclinabile. *Timpul gnoseologic* își justifică el însuși stilul îngăduitor, deschis oricăror experiențe. Înșiruirea de povești și punctarea lor subiectivizantă au alcătuit, iată, filmul întoarcerii către sine a lui Darie, ca unic reazem al amenințătoarei disoluții a personalității, într-o vreme ce parcă și-a ieșit din țâțâni". Foarte activ în perioada la care ne referim, regizorul Andrei Blaier a mai realizat un film de actualitate, inspirat din viața „liniorilor" — cei care instalează liniile de înaltă tensiune —, *Trepte pe cer* (ianuarie 1978), cu Silvia Popovici, Gheorghe Dinică, Ilarion Ciobanu, Petre Gheorghiu, Boris Ciornei și Nucu Păunescu în distribuție, apoi a sprijinit debutul regizoral al lui Iosif Demian cu drama ciudată, stranie, *Urgia* (februarie 1978) și s-a defulat — alături de Petre Gheorghiu, Aurel Giurumia, Paul Lavric, Ovidiu Schumacher, Gheorghe Dinică, Jean Constantin, Mihai Mereuță, Nicolae Praida, Sebastian Papaiani, Emil Hossu, Cornel Coman, Monica Ghiuță, Nicu Constantin — în comedia sportivă scrisă de Mircea Radu Iacoban *Totul pentru fotbal* (decembrie 1978). În ultimii doi ani ai deceniului, Andrei Blaier — întâi cu Mihai Constantinescu, apoi cu Mircea Mureșan — a lucrat intens la serialul TV de anvergură *Lumini și umbre*, care rula pe micile ecrane în cursul anului 1982 (sub forma a 33 de episoade) și care a fost reluat, cu peripeții (unele rușinoase) în anul 2000...

O comedie deloc gratuită lansa, în aprilie 1976, regizorul Manole Marcus: *Operațiunea „Monstrul"*, cu trei... monștri sacri — Toma Caragiu, Octavian Cotescu și Marin Moraru (în mici „recitaluri" antologice) — și cu un scenarist... pus pe șotii: pentru o dată, Titus Popovici apelează la recuzita umorului absurd, disimulându-și astfel unele dintre țintele satirice care vizează — indubitabil — chiar „monstrul cel mare". Altfel, în acei ani, regizorul Manole Marcus a realizat un „polițist" destul de „șters", *Cianura și picătura de ploaie* (septembrie 1978), pe un scenariu scris în colaborare cu Virgil Mogoș, cu Ștefan Bănică într-un rol ofertant, și o pseudo-comedie de actualitate, *Omul care ne trebuie* (noiembrie 1979), în care „se văd" Ilarion Ciobanu, Catrinel Dumitrescu — un rol frumos, sentimental-tineresc —, Mihai Stoian și, printre alții, Jean Constantin, în prelungi discuții despre fotbal și despre Titi Teașcă (scrise, într-un scenariu cam „grăbit", de Ion Băieșu); dialogul „la distanță" al regizorului Manole Marcus cu colegul său de debut a continuat, „partea leului" — în acest interval — revenind, cum vom vedea, regizorului Iulian Mihu. Până atunci — mergând pe „firul" premierelor —, ar fi de detaliat contribuțiile unor regizori ca Mihai Constantinescu, Dinu Cocea, Savel Stiopul, Sergiu Nicolaescu, Virgil Calotescu. Două filme a realizat, în 1976, Mihai Constantinescu: *Singurătatea florilor* și *Premiera*. O idee de Teodor Mazilu și un scenariu de Octav Pancu-Iași au stat la baza filmului — sensibil și delicat — *Singurătatea florilor*, cu câteva partituri actoricești generoase pentru Radu Beligan (un medic ursuz, cu complicații familiale, care primește într-o bună zi... un buchet de flori, de care încearcă să se debaraseze de parcă ar avea la el o bombă cu hidrogen), Toma Caragiu (un șofer de taxi bonom, cu umor înțelept), George Constantin (un prieten al eroului, angrenat într-o confruntare tensionată), printre ceilalți interpreți fiind Valeria Gagialov, Micaela Caracaș, Colea Răutu, Ica Matache, Eugenia Bosânceanu, Gheorghe Visu, Adina Popescu, Coca Andronescu; „în căutarea sentimentului pierdut" — zice Alice Mănoiu în „Cinema", nr. 2/1976 — că s-ar putea intitula „cursa" prin oraș, cu taxiul, a eroului, adăugând: „important e că parfumul florilor singuratice persistă chiar atunci când grădina e năpădită de argumente epice prozaice, când filmul nu găsește totdeauna tonul elegant-amărui cu care admonestăm egoismul și afecțiunea drămuită, și lipsa de afecțiune și lipsa de recunoștință, și încă multe alte absențe dintr-un bilanț sentimental falimentar". Mai puțin inspirat s-a dovedit regizorul în *Premiera* (noiembrie 1976), film în care dramaturgul Aurel Baranga — la 25 de ani după primele sale colaborări cu cinematografia — și-a adaptat pentru ecran o piesă de succes, „Travesti"; regizorul a greșit „tactic", optând pentru o „punere în scenă" (strict teatrală), pentru a demonstra... imixtiunea teatrului în viața cea de toate zilele. Rămân, din film, câteva „recitaluri" de virtuozitate (Carmen Stănescu, Carmen Galin); altfel — cu toată distribuția, efectiv, impresionantă: Emil Botta, Radu Beligan, Toma Caragiu, Dem Rădulescu, Virgil Ogășanu, Mircea Șeptilici, Aurel Giurumia, Vasilica Tastaman, Tamara Buciuceanu! — ne aflăm în fața unei situații paradoxale: replicile, parcă, ...mânuiesc personajele, nu se întâmplă invers, cum s-ar fi cuvenit. Printre colaboratorii regizorului la aceste două filme: operatorul Costache Dumitru Fony, compozitorul Temistocle Popa, scenografii Vasile Rotaru (la primul film), Liviu Popa (la al doilea). Dinu Cocea a revenit pe ecrane cu *Instanța amână pronunțarea* (iunie 1976), pe un scenariu scris în colaborare cu Mihai Opriș și Gabriel Iosif Chiuzbaian, povestea unui proces (al cărui judecător este Ion Caramitru); joacă în film mulți actori de elită — Radu Beligan, Octavian Cotescu,

Gheorghe Cozorici, Colea Răutu, Draga Olteanu Matei —, dar principalele reușite ale filmului se bazează pe portretele cu „seve de viață" create de Tanți Cocea (mama unui miner accidentat mortal în subteran), Valeria Seciu (soția judecătorului), Constantin Guriță (lașitatea „cu acoperire", în rolul unui inginer), Gilda Marinescu (soția acestuia, un personaj cu valențe tragice), Constantin Diplan (un „băiat bun" mai special), o neprofesionistă, Dorina Apetroaei (un simbol al candorii), George Motoi (remarcabil în înfruntările cu judecătorul). Următorul film al regizorului Dinu Cocea a fost *Ecaterina Teodoroiu* (decembrie 1978), un „remâke", cu Silvia Furcovici în rolul titular și cu Ion Caramitru ca partener. În anii '80, Dinu Cocea se va stabili în Franța, până atunci va mai lucra, în anul 1980, filmele *Iancu Jianu haiducul* și *Ianu Jianu zapciul* (premiera: februarie 1981), reluându-și preocupări mai vechi, colaborând la scenariu — de data aceasta — cu Mihai Opriș și Vasile Chiriță, consacrându-l în rolul personajului titular pe Adrian Pintea.

Partea a doua a anilor '70 a fost propice pentru regizorul Savel Stiopul, care a prezentat pe ecrane *Ultimele zile ale verii* (septembrie 1976) și *Falansterul* (mai 1979), două filme diferite — ca gen și din punct de vedere stilistic —, dar cu reale calități artistice. *Ultimele zile ale verii* însemna, pentru regizor, „o revenire fericită la filmul de actualitate" — cum scria (în „Cinema", nr. 9/1976) Eva Sîrbu. Filmul pornea de la un scenariu de Constantin Stoiciu, avea ca operatori pe Ștefan Fay Ștefan și Florin Paraschiv, acționa cu o distribuție numeroasă (Cornel Coman, Maria Rotaru, Adriana Ionescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Constantin Drăgănescu, Matei Alexandru, Ana Ciobanu, George Mihăiță, George Calboreanu jr., Fabian Gavriluțiu, Constantin Vaeni, Constantin Bârliba și — cu participări „extraordinare" — Tamara Buciuceanu, Gheorghe Cozorici), miza pe compozitorul H. Maiorovici și pe scenograful Victor Țapu. Practic, filmul vine în continuarea unor pelicule mai vechi ale cineastului, *Anotimpuri* și *Ultima noapte a copilăriei*, cuprinzând deodată — prin personajele sale principale — două „treceri": dinspre adolescență spre tinerețe, de la tinerețe spre maturitate. Asupra celui de al doilea film din epocă al cineastului, *Falansterul*, merită să insistăm. Istoria păstrează la loc cuvenit, astăzi (un loc... nici prea mare, dar nici prea mic), experiența de acum un secol și jumătate a „falansterului de la Scăieni", expresie originală a ideilor socialist-utopice din epocă, inițiativă datorată tânărului gânditor Teodor Diamant și confratelui său întru idei Emanoil Bălăceanu; pe moșia acestuia din urmă, vreme de aproape doi ani de zile, în epoca de prefaceri ce vestea revoluția de la 1848, comunitatea asociaționistă schița modelul unor noi norme de organizare socială, în care spiritul de dreptate și egalitate erau principii suverane, exploatarea abolită, iar demnitatea umană recunoscută și garantată. „Veacul de aur" era încă departe, foarte departe, pe vremea în care foarte tânărul discipol al lui Charles Fourier, Teodor Diamant, întors în România după studiile efectuate în Germania, Elveția și Franța, punea în aplicare la Scăieni — pentru a doua oară în timpul vieții marelui utopist francez, după experiența de la Condé-sur-Vesgres — îndrăznețele idei sociale ale vremii. Veacul de aur era atunci un vis irealizabil (ca și acum, firește). Dar visarea viitorului devenise o stare de spirit a minților entuziaste din epocă. Despre această stare vizionară de spirit își propun să vorbească scenariștii *Falansterului*, Nicolae Dragoș și Florian Avramescu, rememorând experiența comunei din Scăieni — cu entuziasmele, limitele și dramele sale —, evocând totodată imaginea „diamantină" a celui care, fascinat de „șocul viitorului" (ca alții, altădată), punea, în 1835, bazele primei societăți românești bazate

pe principii „comuniste". Un clopot spart este leit-motivul filmului realizat de Savel Stiopul. O mențiune specială merită, desigur, interpretul rolului principal, Adrian Pintea, pentru care rolul lui Teodor Diamant rămâne (chiar dacă... „trecut-au anii"...) un mare examen cinematografic: personajul are acea „secretă" lumină interioară care i-a purtat privirea gândului peste decenii, o tristețe surdă, o umbră de mister. Reîntâlnim în film actori încercați, ca Liviu Ciulei și Vasile Nițulescu, în remarcabile portrete compoziționale (nu întâmplător distribuiți într-un film „retro"); din numeroasa distribuție menționez și rolurile create de Julieta Szönyi, Elena Albu, Enikö Szilagyi, Fabian Gavriluțiu, Remus Mărgineanu, Cornel Revent, Andrei Finți, Mihai Mălaimare.

Deceniul — și în a doua parte a lui — a fost prolific pentru Sergiu Nicolaescu. În septembrie 1976, ieșea pe ecrane *Osânda*, o ecranizare după romanul lui Victor Ion Popa „Velerim și veler doamne", scenarizată de Anușavan Salamanian și Sergiu Nicolaescu. Atrași de materialul epic originar, scenariștii au preluat câteva personaje — printre ele pe protagonistul conflictului, Manlache Pleșa —, au preluat câteva din întâmplările narațiunii, dar „lectura" lor a redimensionat semnificațiile faptelor relatate, filmul dobândind — față de roman — sensuri sociale mai acuzate, constituindu-se ca un ecou tragic al răscoalei din 1907. Cum spunea despre Manlache Pleșa însuși interpretul său, Amza Pellea — a cărui compoziție, excelentă, evidențiază îndeosebi dramatismul interior al eroului —, personajul „este o imagine a felului cum a mocnit și s-a plămădit durerea în sufletul acestui neam românesc". Destinul unui om simplu dobândește valoarea de simbol (așa cum de altfel intenționa și Victor Ion Popa cu personajul său), dimensionează relația individ-societate într-o lume care — cum se spune — subminează și anulează „prețul omului". Tribulațiile fără ieșire ale eroului constituie firul unei acțiuni cu multe ramificații, *Osânda* fiind — în primul rând — un *film epic*. O poveste de dragoste, frumoasă (preluată din roman), se desfășoară, în planul secund al intrigii, impunând un personaj feminin puternic, Ruxandra, în interpretarea nuanțată, cu acute, a Ioanei Pavelescu. Numeroase alte personaje sunt conturate în film, de la jandarmul brutal (Gheorghe Dinică) la boierul insidios (Emmerich Schäffer), de la „omul legii" (Sergiu Nicolaescu însuși) la pilduitorul moș Petrache (Ernest Maftei), alți interpreți — Aimée Iacobescu, Mihai Mereuță, Elena Dacian — realizând roluri care rămân. Iarna din *Osânda* (filmată de operatorul Alexandru David), cu funcție dramatică în conflict, dobândește, și ea, valențe antologice. Ceilalți colaboratori ai regizorului — compozitorul Tiberiu Olah, scenograful Constantin Simionescu, autoarele costumelor Oltea Ionescu și Hortensia Georgescu, monteuza Margareta Anescu și... corul „Madrigal" — au contribuit, mult, la calitățile de atmosferă ale filmului. În creația regizorului Sergiu Nicolaescu a intervenit, apoi, „accidentul" numit *Accident* (ianuarie 1977), o poveste cu delincvenți — scrisă de Dumitru Carabăț — minată de „locuri comune", de interpretarea monocordă a lui Sergiu Nicolaescu însuși (în rol de maior), salvată doar de câțiva protagoniști, printre care Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ernest Maftei, Corina Constantinescu, George Mihăiță. În continuare activ, regizorul a propus spectatorilor — la o sută de ani după războiul pentru independență — filmul *Pentru patrie*, un „jurnal de front" al anilor 1877–1878, a cărui premieră a avut loc în mai 1978: un nou film de amplă respirație epică și patriotică, așadar, după mulți ani (vreo 66) de la memorabila peliculă a lui Grigore Brezeanu consacrată acelorași evenimente. 204 actori, pe lângă 80 de actori-cascadori și o figurație imensă, trei operatori (cu o misiune deloc

ușoară) — Nicolae Girardi, Alexandru David și Mircea Mladin —, nume de referință (ca acelea din 1912) printre interpreți: Amza Pellea, Mircea Albulescu, George Constantin, Emanoil Petruț, Colea Răutu, George Mihăiță, Adina Popescu, Ileana Popovici, Emil Hossu, Ion Dichiseanu, Iurie Darie, George Motoi, Ilarion Ciobanu, Silviu Stănculescu, Cornel Coman, Horațiu Mălăele... Cam în aceeași perioadă, regizorul — în colaborare cu Gheorghe Vitanidis și Doru Năstase — a realizat, pentru televiziune, un serial pe aceeași temă, în șase episoade, *Războiul pentru independență* (dintr-o perspectivă parțial diferită). Următorul film al regizorului Sergiu Nicolaescu a fost *Revanșa* (septembrie 1978), o continuare, de fapt, după patru ani, a filmului *Un comisar acuză*, comisarul fiind... Moldovan, interpretat de Sergiu Nicolaescu însuși, iar acțiunea pornind de unde rămăsese, adică din decembrie 1940 (când țara se afla sub teroarea legionară). O „vedetă" — după cum o spune și titlul — stă în centrul acțiunii scrise de regizor în colaborare cu aceiași Vintilă Corbul, Eugen Burada și Mircea Gândilă. Dintre personaje se detașează sadicul comisar legionar Paraipan, în interpretarea teribilă a lui Gheorghe Dinică. A urmat, în filmografia lui Sergiu Nicolaescu, un alt salt, spre comedie de data aceasta: *Nea Mărin miliardar* (februarie 1979) a însemnat un mare succes de public. Preluând personajul simpatic și pitoresc — creat de Amza Pellea pe micul ecran — și introducându-l, cu dublă identitate, într-un complicat hățiș de aventuri mafioto-marine, regizorul și-a asigurat, din plecare, premisele succesului; împreună — și de data aceasta — cu trei scenariști (Vintilă Corbul, Eugen Burada și Amza Pellea), Sergiu Nicolaescu a „asamblat" materia comică în stilul său caracteristic, mizând pe iuțeala de mână, neglijând „amănuntul" că, printre încurcăturile de situații ale intrigii, personajul devenit „legendar" al lui nea Mărin, cu identitatea falsificată, își pierde atù-ul principal, „arta povestirii". În ultimul an al deceniului, o altă surpriză cinematografică oferită de Sergiu Nicolaescu: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (martie 1980). Anunțând, pe generic, că filmul este „inspirat din romanul lui Camil Petrescu", regizorul și-a luat — cu de la sine putere — toate libertățile în procesul de ecranizare, operând un transfer de la „spectacolul ideilor" la „spectacolul faptelor" (fapte pe care le și „ameliorează" adesea), modificând și biografiile personajelor — ba chiar numele lor: Ștefan Gheorghidiu devine Tudor Gheorghidiu! —, inventându-și un erou „pe măsură" (avocatul Nicolau — de ce nu Nicolaescu? — căruia i se rezervă o moarte de prim-plan, după ce apare în prim-planul celor mai importante momente ale intrigii). Nu insistăm: filmul este o ecranizare grăbită, superficială și... ciudată: la un an după incitantul spectacol de idei al filmului *Între oglinzi paralele* de Mircea Veroiu, Sergiu Nicolaescu a simțit nevoia unei „replici", dar... și-a uitat replica; nici interpretările din film n-au vigoare artistică — Vladimir Găitan, Ioana Pacula —, ar fi de reținut doar schița de portret întreprinsă de Gheorghe Dinică (Costică), tipul politicianului afacerist, dintr-o distribuție în care se mai văd Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, George Mihăiță, Ernest Maftei. Prolific a fost și Virgil Calotescu în această a doua jumătate de deceniu. Primul dintre filmele perioadei a fost și cel mai consistent: *Ultima noapte a singurătății* (octombrie 1976), o ecranizare a romanului „Descoperirea familiei" de Ion Brad, scenarizat de scriitor împreună cu fratele său, publicistul Alexandru Brad. Un alt „tată risipitor" — întrucâtva asemănător cu acela adus pe ecran de regizorul Adrian Petringenaru în urmă cu câțiva ani — stă în centrul acțiunii cinematografice: Octavian Borcea (în interpretarea lui Mircea Albulescu), gospodar priceput și om „dintr-o bucată", a cărui dramă este aceea

a însingurării, a depărtării de semeni. La capătul drumului de limpeziri al eroului stă, deopotrivă, descoperirea familiei și descoperirea de sine: cam acesta ar fi „mesajul" unui film cu peceți realiste în care mai apar Costel Constantin, Petre Gheorghiu, Iurie Darie, Vasile Nițulescu, Stela Popescu, Ioana Ciomârtan, N.N. Matei, Silviu Stănculescu, George Mihăiță și țărani din comuna dâmbovițeană Văleni; atent la consistența realistă a cadrelor, operatorul Vivi Drăgan Vasile l-a însoțit pe regizor, alături de scenograful arh. Aureliu Ionescu și de autorul melodiei „Drumul nu e prea lung", Doru Stănculescu. În continuare, Virgil Calotescu a realizat *Acțiunea „Autobuzul"* (ianuarie 1978) — un „policier" ratat, scris totuși cu nerv de Ioan Grigorescu —, *Drumuri în cumpănă* (ianuarie 1979) — o continuare, de fapt, a filmului *Ultima noapte a singurătății*, cu aceiași scenariști (Ion și Alexandru Brad), cu câțiva interpreți noi (Colea Răutu, Maria Ploae, Dorel Vișan și, pe post de „activiști", Gheorghe Dinică și Sergiu Nicolaescu), cu același Octavian Borcea, dar văduv (Mircea Albulescu), cu o substanță narativă diluată —, *Ultima frontieră a morții* (august 1979) — un zguduitor moment de viață petrecut în toamna anului 1944, la Moisei, în Maramureș, evocat de scenaristul Nicolae Jianu dar insuficient reliefat artistic, în ciuda unor interpreți veridici (Mariana Mihuț, Ion Dichiseanu, Emanoil Petruț, Stelian Stancu, Zoltan Vadász, Florin Piersic, Mihai Mereuță, Ștefan Radof) și a aceluiași operator de talent, Vivi Drăgan Vasile —, *Rețeaua „S"* (iunie 1980) — un alt policier, scris de Tudor Negoiță și Mircea Gândilă, cu Radu Beligan, Gheorghe Dinică, George Motoi, Florin Piersic, Cezara Dafinescu, Valeriu Dogaru, Virginia Rogin, Mihai Mălaimare, Costel Constantin, Constantin Diplan, într-o „șaradă cu spioni".

Începutul anului 1977 a adus pe ecrane câteva filme mai „speciale". Gopo și-a încântat încă o dată spectatorii cu *Povestea dragostei* (ianuarie 1977). Repovestind celebra „Poveste a porcului", în stilul său caracteristic, Gopo l-a îmbrăcat pe purceluș în costum de marțian, în timp ce distinsa lui mamă, scroafa, nu era altceva decât o... navă cosmică, trimisă pe pământ... după flori, flori pe care extraterestra regină a Cetății de ceară le mănâncă pur și simplu. Gopo e cuceritor prin capacitatea de invenție, ba și prin distribuție: moșul și baba sunt... Mircea Bogdan (ilustrul Flămânzilă din *De-aș fi... Harap Alb*) și superba Eugenia Popovici, povestitorul este Radu Beligan, iar printre celelalte personaje întâlnim cel puțin doi interpreți „de clasă": pe Carmen Stănescu și pe inegalabilul Dan Ionescu. Tot în ianuarie 1977 a fost prezentat în premieră filmul *Tufă de Veneția*, de Petre Bokor (aflat la primul și ultimul lungmetraj, înaintea plecării sale în Canada și — apoi — în Australia), un film de scheciuri — scris de Valentin Silvestru — cu o distribuție „de aur": Toma Caragiu, Marin Moraru, Stela Popescu, Eugenia Popovici, Octavian Cotescu, George Mihăiță, Dem Rădulescu, Virgil Ogășanu, Ileana Stana Ionescu, Tamara Buciuceanu, Coca Andronescu, Amza Pellea, Ion Caramitru, Tamara Crețulescu, Marcel Anghelescu, Ana Széles, Florin Piersic; chiar: ce nume și-ar mai fi putut dori acest „regal" interpretativ (filmat de operatorul Ion Marinescu), pus în slujba unor vesele sau nu tocmai vesele „schițe" ale unui scriitor satiric mult prea rar solicitat de filmul românesc („Cana", „Tango", „Lumbago", „Petrecerea", „Carpeta")? A urmat cutremurul din martie 1977. Imediat după aceea premiera filmului *Gloria nu cântă* de Alexandru Bocăneț. Să transcriem, înainte de orice altceva, genericul acestui film-limită: regia — Alexandru Bocăneț; scenariul — Dumitru Solomon; imaginea — Ștefan Fay Ștefan și Florin Paraschiv; decoruri și costume – Doina Levința; muzica — Radu Șerban; coregrafia — Cornel Patrichi;

montajul — Dan Nanoveanu; cu: Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Tora Vasilescu, Horațiu Mălăele, Cornel Patrichi, Mihai Pălădescu, Margareta Pogonat, Jean Constantin, Constantin Diplan, Constantin Fugașin, Ileana Stana Ionescu și copilul Cătălin Horia Pantu. În continuare, aș relua un fragment din cronica Evei Sîrbu („Cinema", nr. 5/1977) la acest film al lui Alexandru Bocănet: „Dacă *Gloria nu cântă* ar fi văzut lumina ecranului cu câteva luni în urmă, aș fi scris cu mare plăcere: s-a născut un nou gen de comedie. O falsă comedie, cum spuneam, dulce-amăruie, tandră și caustică, duioasă și ironică, departe de orice îngroșare de linii, departe, foarte departe, la o distanță astronomică de orice urmă de vulgaritate, o comedie civilizată și modernă, dominată de zâmbetul subțire al inteligenței. O comedie foarte bine venită în peisajul nostru cinematografic. Dacă *Gloria nu cântă* ar fi fost doar primul, nu și ultimul film semnat de Alexandru Bocănet, am fi putut discuta despre ce-ar mai fi de făcut pentru ca genul acesta nou să meargă mai departe și să se așeze într-o matcă solidă, durabilă. Dacă *Gloria nu cântă* s-ar fi văzut «înainte», aș fi putut spune cu o imensă bucurie: s-a născut un regizor de film. Ceea ce rămâne dincolo de amărăciunea subiectivă a acestui «dacă» este un adevăr obiectiv: un strălucit om de televiziune a demonstrat că poate fi cu egală strălucire un om de cinema". Efectiv, filmul lui Alexandru Bocănet a fost — la data premierei — și rămâne evenimențial, exemplar prin profesionalismul său, dublat de o fantezie cuceritoare, de inventivitate, bun gust și inteligență. Un scenariu sprinten și glumeț, un context muzical-coregrafic seducător, o scenografie asijderea — iată doar câteva dintre premisele „câștigătoare" ale filmului, în care toți actorii amintiți s-au simțit în largul lor, desenând personaje amuzante și atractive, intrând într-unul dintre cele mai frumoase „jocuri regizorale" inițiate vreodată în filmul românesc. Din păcate, încă înaintea premierei, atât regizorul Alexandru Bocănet, cât și principalul erou al peliculei, Toma Caragiu, aflați împreună în seara de 4 martie 1977, s-au prăbușit cu scara unui bloc șubred, peste drum de Universitate, îngropând șansele unui debut de excepție.

În primăvara lui 1977 a revenit pe ecrane și Mircea Drăgan, cu un film de actualitate, de fapt o coproducție — româno-americană —, *Cuibul salamandrelor* (februarie 1977), preluarea unui personaj de succes din *Explozia*, stingătorul de incendii Salamandră în interpretarea lui Gheorghe Dinică, și introducerea lui în flăcările unui foc „de zile mari", alături de câțiva actori străini — Stuart Whitman, Woody Strode, Tony Kendall, William Berger, Gordon Mitchell, Roberto Messina, Paola Senatore, Ray Milland — și de câțiva „de-ai casei" (Radu Beligan, Florin Piersic, Jean Constantin, Valentin Plătăreanu, Mircea Diaconu, Vasile Boghiță, Ioana Drăgan, unii preluați din *Explozia*). Scenaristul Ioan Grigorescu, regizorul Mircea Drăgan și operatorul George Cristea, mizând pe elemente „spectaculoase", au răspuns, practic, unei „comenzi" publice. Regizorul va mai face o concesie artistică, filmul *Brațele Afroditei*, un polițist naiv și previzibil (cu premiera în martie 1979). Nici filmul regizorului Gheorghe Turcu *Oaspeți de seară* (aprilie 1977) nu a convins decât în mică măsură: o tramă psihologico-polițistă, plasată de scenarist (Alexandru Șiperco) în contextul istoric din preajma lui august 1944, este convențională și — prin prisma anilor – „datată"; rămâne, din film, tinerețea unor interpreți: Ion Caramitru, Tricy Abramovici, Ștefan Radof, Traian Stănescu, Marta Balint, Emanoil Petruț, Ileana Popovici, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Veroiu, Alexandru Lungu, Paula Chiuaru, Constantin Sasu.

Cum spuneam, perioada a fost fastă pentru un regizor ca Iulian Mihu. Cineastul a realizat, întâi, o ecranizare rezonantă, *Marele singuratic* (septembrie 1977) după romanul cu titlu omonim al lui Marin Preda, scenarizat de prozator. Niculae Moromete este George Motoi, Simina — personajul unei iubiri imposibile — este Florența Manea (un nume cinematografic insolit), din distribuție mai fac parte Gheorghe Dinică, Toma Caragiu, Ion Caramitru, Adriana Nemeș, Florina Luican, Jean Lorin Florescu, Florina Cercel, Petre Gheorghiu, Nicolae Luchian Botez, Vera Varzopol, Mircea Șeptilici, Gheorghe Dumitru, Răzvan Rădulea. Iată și membrii echipei de filmare: operatorii Gheorghe Fischer și Alexandru Întorsureanu, scenograful Giulio Tincu, autoarea costumelor Gabriela Lăzărescu, inginerul de sunet Andrei Coler, compozitorul Anatol Vieru, monteuza Gabriela Nasta. Cu toții — în frunte cu regizorul — s-au pus în slujba textului. Se poate spune, chiar, că *Marele singuratic* este o creație paradoxală, a-tipică pentru Iulian Mihu: un regizor cu personalitate agresivă — dovedită de atâtea ori, și mai ales în originala ecranizare călinesciană *Felix și Otilia* — a fost, de data aceasta, un „umil" supus al *cuvântului*, filmul fiind, în ultimă instanță, o „plecăciune" în fața literaturii lui Marin Preda. Marea performanță artistică a lui Iulian Mihu — nu numai în acest final de deceniu, ci în întreaga sa carieră cinematografică — rămâne *Lumina palidă a durerii* (octombrie 1980), un film considerat, pe bună dreptate, capodoperă și „cap de operă". El a fost primit și receptat ca atare la data premierei: revista de specialitate „Cinema" i-a dedicat ample cronici (Eva Sîrbu, Cristina Corciovescu) în nr. 10/1980, pentru a reveni, pe larg, în numărul următor, cu articole analitice și eseuri semnate de Malvina Urșianu, Dan Stoica, Radu Albala. Dar iată câteva gânduri despre Iulian Mihu, ale regizoarei Malvina Urșianu, exprimate cu acel prilej („Cinema", nr. 11/1980): „De la *Viața nu iartă*, trecând prin *Poveste sentimentală* și *Procesul alb*, până la mai recentele *Felix și Otilia, Nu filmăm să ne amuzăm, Alexandra și infernul, Marele singuratic* și acum, acest ultim *Lumina palidă a durerii*, el apare unde și cum nu te aștepți. Rareori un cineast și-a tachinat mai mult suporterii, trecându-i prin toate stările și temperaturile surprizei. E timpul ca, după acest îndelung exercițiu spiritual, să ne obișnuim cu mobilitatea de umoare, cu năvala de idei, cu efervescența acestui dăruit cineast. El rămâne interesant în succese ca și în căderi și, dacă putem fi o clipă obiectivi, trebuie să admitem că ceea ce la el era considerat, uneori, eșec, este consemnat drept reușită la alții. Chestiune de stachetă. *Lumina palidă a durerii* îl descoperă la vârsta cinematografică la care alții se anchilozează, în plină căutare de forme noi de expresie. Generația noastră, dar și a celor ce vin din urmă, datorează lui Iulian Mihu acest reper de febrilă căutare, care ne aduce aminte tuturor că nu trebuie să ruginim în formule și prejudecăți. Îi datorăm fermentul de neliniște pe care îl strecoară în fiecare dintre noi, îi datorăm faptul că, fără el, s-o recunoaștem cu toții, prieteni și mai puțin prieteni, cinematografia noastră ar fi mai monocordă și mai tristă". După cum s-a subliniat în cronicile și studiile de la premieră, *Lumina palidă a durerii* este o operă de care filmul românesc avea imperioasă nevoie, pentru a-și demonstra sieși, și altora, capacitatea de a se plasa în circuitul de valori al culturii naționale și universale. Dar iată și un punct de vedere aplicat, la obiect, pe marginea acestui film (scris de George Macovescu și regizat de Iulian Mihu), câteva considerații ale lui Dan Stoica (din articolul „Despre specific și stil", „Cinema", nr. 11/1980): „Filmul lui Iulian Mihu și George Macovescu ne demonstrează valoarea pe care o poate atinge o operă cinematografică atunci când expresia stilistică modernă se alătură unui

specific național profund și autentic. *Lumina palidă a durerii* este primul film românesc în care se face simțit spațiul mioritic în sensul pe care-l avea în vedere Lucian Blaga: «Melancolia nici prea grea, nici prea ușoară... dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca un obstacol al sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal, și încă un deal...»" „Trilogia culturii"). Acestei referințe autorii îi adaugă meditația lucidă, implicată în istorie, în concret. În scenariul lui George Macovescu, satul este văzut ca matricea unei civilizații surprinsă într-o articulație istorică anume, în care structurile locale tradiționale se află în criză, suplinite fiind prin apariția unor elemente noi: muncitorii de la schelă, învățătorul care integrează universului patriarhal sămânța noului. Filmul fixează această evoluție «in nuce», asimilând-o ansamblului... Ansamblul care se vrea o meditație poetică, lucidă și pertinentă, a unui moment de civilizație în care se află implicată însăși esența: umanitatea sufletului românesc într-unele din ipostazele sale fundamentale. Această esență reunește întreaga serie de «istorii» de la care pleacă povestea, aspectul caleidoscopic mărind cuprinderea spațială și umană, lărgind suflul narativ și concentrând câmpul simbolic. Avem în față un sat autentic, o imagine «nefolclorizată» și acest *nivel de adevăr* stă la baza întregii construcții estetice, îi motivează înălțările și meandrele. Limbajul țăranilor are o savoare frustă, în care ironicul și dramaticul converg firesc, creând o expresie unitară, bogată în implicații psihologice dar și dramaturgice. Coerența interioară a limbii are economia ce stă în firea eroilor, dar și calitatea de a marca parcursul narativ cu maximă pregnanță. Pornind de la aceste atù-uri, Iulian Mihu a putut realiza cel mai bun film al său. Stilistica s-a dovedit ca niciodată adecvată subiectului, sâmburele dramatic solicitând exploatarea acestei modalități până la ultimele sale consecințe". Metaforele filmului — de sorginte tarkovskiană, dar particularizate prin ironia specifică a lui Mihu —, contrapunctele dialogului cu imaginea, aburul fantast în care sunt învăluite întâmplările, funcția dramaturgică și dramatică a peisajului, portretele aspre ale filmului, totul și toate, conferă dimensiuni cosmice universului rural cu determinări spațiale, temporale și sociale, altfel, foarte exacte. Distribuția aparent eterogenă a filmului este unul din „punctele forte" ale demersului artistic. O adevărată bijuterie interpretativă realizează Liliana Tudor, în rolul Văduvei, personajul simbolizând și „materializând" în imagini însăși „lumina palidă a durerii" care dă titlul filmului. Este în filmul lui Iulian Mihu o secvență zguduitoare, de antologie: într-o sfântă zi de duminică a Floriilor, cu un plug și-un jug de împrumut, cu Sâmbotina — o văcuță cam costelivă —, urmată de copii, văduva (Marița) iese la arat; „— Cine a văzut vacă înjugată? — Vezi tu, acum. — Și pe cine pui de partea cealaltă? — Vin' în țarină și-ai să vezi!"...; Radu Albala descrie astfel momentul: „Hibrisul ia ființă în capul locului, sub ochii noștri. «Boul» de *hăis* e Sâmbotina, iar în locul celui de *cea*, într-un calm și un firesc de început de lume («Pune resteul, Lixandre!»), se înjugă femeia. Mânat de băiețașul cu nuielușa («Hai mamă, hai Sâmbotină!») nemaipomenitul atelaj pornește. Efortul femeii e, evident, ne-omenesc. Dar tot acest efort nu e nici o clipă sugerat cu mijloace fotografice concrete, directe (...). Din toată această caznă, nu ne e dat să vedem nici o picătură de sânge (din legendarele șiroaie care vor fi dat numele de «Dumbrava Roșie» țarinei din Codrii Cosminului), dar nici o lacrimă, nici o picătură de sudoare, măcar. Jugul ce încadrează cele două capete are ceva de colaj picassian, cu atât mai emoționant cu cât nici o grimasă, nici un geamăt, nici un icnet al femeii, ci doar câte o abia schițată schimă, câte un gest (mâinile proptind jugul, într-un iluzoriu efort auxiliar), o

«palidă lumină a durerii» sugerează, cu atât mai multă eficiență artistică, torturanta trudă pe care o furnizează; ai zice că senina, netulburata ei forță morală izbutește aproape să egaleze forța fizică brută a animalului". Din gesturi, din priviri, din replici puține, bine așezate (regizorul Iulian Mihu a cenzurat „la sânge" melodrama), Liliana Tudor a creat unul dintre cele mai convingătoare portrete feminine din istoria filmului românesc (absența actriței din dicționarul „1234 cineaști români" fiind, după părerea mea, o gravă eroare). Toate portretele filmului — fie că sunt realizate de actori încercați, de neprofesioniști, de copii, de săteni — au deosebită pregnanță în filmul lui Iulian Mihu: Violeta Andrei, Florina Luican, Emanoil Petruț, Siegfried Siegmund, Andrei Finți — actori stăpâni pe meseria lor, Geo Saizescu, Savel Stiopul — regizori cu har actoricesc, Gheorghe Marin — un neprofesionist de mare expresivitate. În performanța artistică ieșită din comun, Iulian Mihu a fost însoțit de operatorul Gabór Tarko — care debutase, în urmă cu un an, în filmul lui Nicolae Mărgineanu *Un om în loden* și nu peste multă vreme, în primii ani ai deceniului următor, se va stabili în Canada. Partitura muzicală a filmului este asigurată de Ludovic Feldman, Antonio Vivaldi, Hector Berlioz, Dorin Liviu Zaharia. Printre ceilalți colaboratori ai regizorului s-au aflat scenograful Ștefan Antonescu, autoarea costumelor Gabriela Ricșan, monteuza Elena Pașca și inginerul de sunet Dan Ionescu.

Prin filmul *Ma-ma* (noiembrie 1977), regizoarea Elisabeta Bostan — cu aceeași scenaristă, Vasilica Istrate, care a pornit de la basmul lui Ion Creangă „Capra cu trei iezi" — a mai răspuns o dată nevoii de veselie, de zâmbet, a micilor spectatori, ba chiar și a celor mai mari, filmul său fiind un „*musical* feeric", fără frontiere de vârstă, care a angrenat în ronda unui spectacol antrenant, dinamic, cu momente de virtuozitate, actori români — Florian Pittiș, George Mihăiță, Violeta Andrei, Paula Rădulescu, Vasile Mentzel — și ruși — Ludmila Gurcenko, Mihai Boiarski, Oleg Popov, Saveli Kramarov, Valentin Manohin —, copii hazlii — de la Lulu Mihăescu (la patru ani și ceva după prima *Veronică*), Matei Opriș și Adrian Cristea, la Timur Asaliev și Petia Dektiarev. Încă o dată, regizoarea — care s-a transformat, cum susține exegetul ei, Laurențiu Damian, după *Veronica*, „dintr-un regizor într-o instituție" — și-a pus talentul și forța creatoare în slujba unui spectacol fastuos, inteligent și încântător, realizând un „superfilm", în care muzica, dansul, copiii și povestea se contopesc într-o adevărată explozie de bună dispoziție. Operatorul Ion Marinescu a colaborat cu operatorul Kostantin Petricenko, alături de compozitorul Temistocle Popa a fost compozitorul Gérard Bourgeois, Tomina a creat costume fermecătoare: *Ma-ma*, o coproducție cântată și dansată, a preluat antrenul unor feerii internaționale. În decembrie 1977, regizorul Mircea Mureșan revenea pe ecrane cu un polițist — era la modă genul! —, *Împușcături sub clar de lună*, pe un scenariu de Petre Sălcudeanu (neutralizarea unui „bandit" într-un sat ardelenesc al anului 1947), cu câțiva actori în prim-plan, Ion Besoiu, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Jean Constantin. Dar filmul prestigios al cineastului, în final de deceniu, a fost *Blestemul pământului, blestemul iubirii*, ecranizarea romanului „Ion" de Liviu Rebreanu, scenarizat de Titus Popovici. Iată cum caracteriza filmul criticul ieșean Ștefan Oprea (în „Diorame cinematografice"): „Într-un film de dimensiuni neobișnuite (peste trei ore și jumătate) avem o imagine cuprinzătoare, diversă, pregnantă, viu colorată a vieții unui sat ardelean, din trecut, o imagine care, în ciuda cvasilimitării la perimetrul material și spiritual al unui sat, sugerează întreaga structură social-politică, morală, culturală etc. a unei întregi zone — în speță a Ardealului.

La crearea acestei imagini au contribuit nu numai inventivitatea scenariului și regizorului, puterea lor de a concentra, de a rezuma fără a scăpa trăsături esențiale, ci și iscusința operatorului Ion Marinescu și perfecta adecvare a muzicii (Gheorghe Zamfir), a decorurilor (Marcel Bogos) și costumelor (Nely Merola), toate contribuind la constituirea unei atmosfere dense ce păstrează specificul epocii, dar și detașarea unui «ochi» contemporan care nu numai privește, ci și *vede*, cercetează și judecă". Remarcabile sunt și valorile interpretative ale filmului, în primul rând compoziția realistă, cu incitante nuanțe psihologice a Ioanei Crăciunescu (în rolul Anei) și debutul unui actor cu sigură vocație cinematografică, Șerban Ionescu (Ion al Glanetașului); mulți alți actori portretizează personaje veridice, substanțiale: Petre Gheorghiu (Vasile Baciu), Octavian Cotescu (Herdelea), Ion Besoiu (Belciug), Tamara Buciuceanu, Leopoldina Bălănuță, Rodica Negrea, Costel Constantin, Catrinel Dumitrescu, Romeo Pop, Ferenc Fabian, Ion Hidișan, Valentin Teodosiu, Sorina Stănculescu, Valeria Seciu... În filmografia unui regizor ca Geo Saizescu, un singur film s-a adăugat în acest interval, comedia — tot muzicală — *Eu, tu și Ovidiu* (februarie 1978), cu patru nume de scenariști pe generic — Alexandru Struțeanu, Beno Meirovici, Geo Saizescu, Bogdan Căuș —, o experiență, în fapt, insolită a cineastului, dat fiind tonul parodic, auto-ironic, regizorul fiind primul care „sancționează" poncifele tehnocrate ale intrigii, salvând — totodată — trama amoroasă de capcanele dulcegăriei și șablonului, printr-un ton persiflant, glumeț, dând gag-ului ce este al gag-ului și plonjând, el însuși, în atmosfera degajată a filmului ca personaj „retras în enigmistică"; regizorul este foarte atent cu personajele episodice — printre interpreți fiind Mitzura Arghezi, Delia Balaban, Aurel Giurumia, D.R. Popescu sau Petre Sălcudeanu, aceștia din urmă... pescari la Mamaia —, într-o distribuție cu multe vedete: Florin Piersic, Violeta Andrei, Sebastian Papaiani, Dem Rădulescu, Ileana Stana Ionescu, Vasilica Tastaman, Jean Constantin, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Aurel Cioranu, Cosma Brașoveanu, Nineta Gusti, Rodica Popescu, Dana Dogaru. Vorba șlagărului „emblematic": „ce bine e la mare, când ești în deplasare..."

Un film important în epocă — mai ales din punctul său de vedere — a realizat regizorul Doru Năstase (1933–1982): *Vlad Țepeș*, cu premiera în ianuarie 1979. Destin cinematografic frământat, regizorul Doru Năstase debutase, după ani lungi de „asistență" la Buftea, printr-un film solid, *Pe aici nu se trece* (în mai 1975) — cu Silviu Stănculescu, Vlad Rădescu, Ana Széles, Vladimir Găitan, George Motoi, Mihai Mereuță, Victor Mavrodineanu, Eugenia Bosânceanu, Cornel Coman, Sorin Lepa, Ștefan Velniciuc, Ovidiu Moldovan, Ilarion Ciobanu în distribuție —, făcând o „demonstrație" simplă: un scenariu de Titus Popovici, ajutat de buni profesioniști (operatorul Aurel Kostrakiewicz, compozitorul Tiberiu Olah, scenograful Guță Știrbu, autorul de costume Horia Popescu) poate arăta „à la Sergiu Nicolaescu" și în regia altcuiva. Până a ajunge la *Vlad Țepeș*, Doru Năstase a colaborat cu Gheorghe Vitanidis și Sergiu Nicolaescu la realizarea serialului TV *Războiul de independență* și, tot în 1977, a colaborat cu sovieticul Iuri Ozerov la o coproducție, *Soldații victoriei*. Cu *Vlad Țepeș* — un film istoric de anvergură —, regizorul a „supralicitat" demonstrația anterioară, arătând că „face față" și fără un scenarist de talia lui Titus Popovici. Scenariul filmului *Vlad Țepeș* este semnat de Mircea Mohor, un filmolog de talent (afirmat la revista „Contemporanul", și mort tânăr, la numai 49 de ani). Pe lângă funcțiile evocatoare, scenaristului Mircea Mohor și regizorului Doru Năstase le-a revenit misiunea „justițiară" de a restabili, prin intermediul filmului, adevăruri istorice,

de a pronunța — într-un necesar „proces al adevărului" — verdictul contemporaneității (ceea ce, de altfel, și-au propus să facă, prin piesele lor istorice, dramaturgi ca Paul Anghel, Marin Sorescu, Paul Cornel Chitic, Mircea Bradu, Dan Tărchilă, Mircea Lerian, Mihai Georgescu și alții), în interpretarea și explicarea acestui atât de complex personaj istoric, a faptelor imaginare și inadvertențelor unei literaturi de senzație, care au diformat până la alterare, de-a lungul secolelor, adevărata imagine a domnitorului (și, în paranteză fie spus, continuă s-o vicieze și astăzi). Vlad Țepeș, așa cum secolele *noastre* i-au păstrat amintirea — cu fața smeadă și ochii scrutători, mari, cu sprâncenele arcuite, cu nelipsita-i căciuliță roșie, împodobită cu șiruri de mărgăritare și dotată cu un surguci bătut în pietre prețioase —, domină acțiunea, portretul realizat de Ștefan Sileanu înscriindu-se printre interpretările prestigioase ale cinematografiei naționale. Personaje bine individualizate mai realizează Emanoil Petruț (un armaș credincios), Ernest Maftei („omul din popor" cu privirile încălzite de dragoste), Constantin Codrescu (grecul Catavolinos, inteligent, ipocrit, cu presimțiri tragice), Alexandru Repan (un sultan), mulți alți actori — George Constantin, Teofil Vâlcu, Constantin Bărbulescu, Vasile Cosma, Ion Marinescu, Vadasz Zoltan, Petre Gheorghiu-Dolj, Mihai Pălădescu, Mircea Anghelescu, Iulian Necșulescu — printre care și, într-un ultim rol (document antologic), Kovács György. Colaboratori din filmul anterior au contribuit la reușita regizorului (muzica lui Tiberiu Olah este, parcă, o „melodie care stă să se nască", mereu întreruptă, mereu luată de la capăt). Filmul *Vlad Țepeș* a fost un fel de „pașaport" pentru regizor. Imediat i s-a încredințat un scenariu important — o nouă „serie" scrisă de Eugen Barbu și Nicolae-Paul Mihai — pe care l-a realizat în condiții mai mult decât onorabile, începând cu *Drumul oaselor* (aprilie 1980), un film îndrăzneț, cu un Mărgelatu antologic (Florin Piersic), „personaj fără îndoială unic nu numai în filmografia actorului, dar și în ceea ce numim galeria personajelor de film românesc" — cum scria Eva Sîrbu la premieră —, cu alte personaje perfect conturate, interpretate de Marga Barbu (actrița Agata Slătineanu), Ion Marinescu (un căpitan al „Frăției și Dreptății"), Iurie Darie (un tip „acaparant": Pană Grădișteanu), Remus Mărgineanu (un „conjurat" fanatic), Ernest Maftei, Toma Dimitriu, Petre Gheorghiu-Dolj, Constantin Dinulescu, Ion Besoiu, Adrian Ștefănescu. Doru Năstase va continua serialul și în deceniul următor, prin *Trandafirul galben* (mai 1982) și *Misterele Bucureștiului* (septembrie 1983), numai că aceste două filme ieșeau pe ecran după moartea prematură a cineastului, survenită în aprilie 1982.

În primăvara anului 1979 a fost prezentat pe ecrane *Expresul de Buftea*, de Haralambie Boroș, în intenție o „antologie comică", de fapt o „probă de incapacitate" a regizorului, care n-a reușit — în ciuda unui scenarist inspirat, Matty Aslan, și a unor actori nostimi în „momentele de legătură" (Dem Rădulescu, Jean Constantin, Sebastian Papaiani, Puiu Călinescu, Coca Andronescu, Nae Roman, Paul Lavric, Aurel Giurumia, Ovidiu Moldovan) să depășească limitele cineastului conjunctural. Pe Gheorghe Vitanidis l-am regăsit — spre sfârșitul deceniului — ca regizor al filmului *Clipa* (august 1979), o ecranizare a romanului cu titlu omonim de Dinu Săraru. Din păcate, multe situații și personaje ale filmului și-au pierdut actualitatea, cu tot efortul artistic al unor interpreți deosebiți (Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Violeta Andrei, Sebastian Papaiani, Emanoil Petruț, Mitică Popescu, Leopoldina Bălănuță, Rodica Tapalagă — ce actriță senzațională! —, Margareta Pogonat, Vasile Nițulescu, Olga Tudorache, Octavian Cotescu, Valeria Seciu) de a depăși zona semnificațiilor limitate, la rândul lor conjuncturale. Gheorghe Vitanidis a revenit

pe ecrane cu *Burebista* (septembrie 1980), transpunând un scenariu de Mihnea Gheorghiu — pornit de la un text publicat ulterior, „Fierul și aurul". Regizorul și-a mărturisit, nu o dată, intențiile: „Am evocat figura lui Burebista și lumea de acum 2050 de ani din spațiul carpato-dunărean, cu sentimentul contemporaneității, cu dorința de a comunica direct, deschis, cu spectatorul de azi". Consemnăm strădania actorului George Constantin de a conferi monumentalitate interioară regelui dac, nominalizând — totodată — dintr-o distribuție imensă alte câteva interpretări actoricești: Emanoil Petruț (marele preot Deceneu, un rol plenar), Ion Dichiseanu (un „fiu pierdut" al lui Burebista, Calopor), Ernest Maftei (pitorescul Costaboca, rostind în dulcele său grai moldovenesc „ante portas"), Ioana Bulcă (o misterioasă Magna Mater), Alexandru Repan (Acornion, un diplomat grec), Anca Szönyi (o frumoasă patriciană). Printre filmele acestui final de deceniu ar fi de menționat alte câteva: *Ora zero* de Nicolae Corjos (octombrie 1979) — povestea unei exemplare familii de muncitori, într-o noapte de Revelion, dar și atitudini civice deprimante, într-un scenariu moralizator de Coman Șova, cu Mihai Mereuță, Geo Costiniu, Carmen Galin, Silviu Stănculescu în rolurile principale; *Teatrul cel Mare* de Constantin Vaeni (octombrie 1979), un omagiu de suflet adus unor mari interpreți ai scenei românești, de la Costache Antoniu, Aura Buzescu, George Calboreanu, Gheorghe Cozorici, Ion Fintești eanu, Alexandru Giugaru, Emanoil Petruț, Silvia Popovici, Amza Pellea, Grigore Vasiliu-Birlic, George Storin, Ștefan Ciobotărașu, Emil Botta, la Radu Beligan, Dina Cocea, Mircea Albulescu, Alexandru Drăgan, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Draga Olteanu Matei, Florin Piersic, Carmen Stănescu; *Cine mă strigă* de Letiția Popa (ianuarie 1980), o „felie de viață" cu câteva personaje feminine în prim-planul scenariului scris de Rodica Padina, jucate cu nerv artistic, într-o adevărată competiție de talent; în roluri: o debutantă cuceritoare (Mărioara Sterian), o actriță mereu capabilă de surprize (Tora Vasilescu), o interpretă cu nuanțe „infinitezimale" (Tatiana Iekel), din distribuție distingându-se și Iulian Vișa, Dinu Manolache, Marieta Rareș, Marius Ionescu, Lucia Ștefănescu, Eusebiu Ștefănescu, George Șofrag, Constantin Florescu, Cornel Revent. Tot în ianuarie 1980 a fost prezentat pe ecrane filmul lui Adrian Petringenaru *Rug și flacără*, o ecranizare a romanului cu titlu omonim scris de Eugen Uricaru: o poveste romantică, în centrul căreia se află un revoluționar ardelean, Alexandru Bota, intrat, după eșecul revoluției din 1848, în armata lui Garibaldi (pentru a lupta împotriva imperiului habsburgic, în speranța eliberării Transilvaniei și unirii ei cu Principatele Române) și revenit, în context postpașoptist, în Principate (cu o misiune încredințată de o organizație secretă internațională). Cronicile de la premieră au reproșat filmului abundența dialogului, prelungile discuții care încearcă — zadarnic — să mascheze lipsa situațiilor dramatice, vizualizarea confruntărilor (ideatice sau faptice). Din numeroasa distribuție a filmului au ieșit în evidență Teofil Vâlcu (Barbu Catargiu), Ion Caramitru (Alexandru Bota), criticul de artă Radu Ionescu (în rolul lui Bibescu), alți interpreți precum Simona Măicănescu, Ștefan Velniciuc, Ilarion Ciobanu; mai puțin izbutit a fost Florin Piersic (în rolul lui Alexandru Ioan Cuza), în schimb alți interpreți — Geo Saizescu (pe post de spion), Dorel Vișan, Mircea Veroiu, Jean Săndulescu, Lohinsky Lorand, Constantin Dinulescu — au portretizat schițe durabile de personaje, uneori în roluri „de trecere". O mențiune aparte pentru imaginea lui Aurel Kostrakiewicz și pentru muzica semnată de compozitoarea Cornelia Tăutu. Ar mai fi un important film de amintit din palmaresul anului 1980, *Mireasa din tren* de Lucian Bratu (cu premiera în luna mai), un

scenariu original al lui D.R. Popescu, o joacă de-a mirele și mireasa, de fapt o „joacă de-a viața", cu trei personaje în prim-plan, interpretate de Aurora Leonte (în rolul titular), Gheorghe Visu și Radu Gheorghe, printre ceilalți interpreți fiind Radu Vaida, Ica Matache, Dorel Vișan, Răzvan Vasilescu, Vasile Muraru, Valentina Caracașian-Bucur, Gil Dobrică. Încă o dată, cum frumos o spune și Eva Sîrbu în cronica de la premieră („Cinema", nr. 6/1980), pentru regizorul Lucian Bratu „nu există nimic mai fantastic pe lume decât atât de fantastica realitate". De aceea, filmul său — de fapt o „întâlnire între doi statornici și două statornicii" — este în esență *cinematografic*, pentru că în povestea cu „îngeri triști" a scriitorului D.R. Popescu, viața, realitatea — cu ale lor! — sunt la tot pasul, potențate de jocul actoricesc, simplu și firesc, de imaginea operatorului Nicu Stan, de muzica lui Laurențiu Profeta. Într-un anume fel, prin *Mireasa din tren*, regizorul Lucian Bratu dialoghează cu propria operă, își re-vede filmul cu fata fermecătoare de odinioară...

Multe alte pelicule au încăput în spațiul anilor 1976–1980. Iată-le într-o enumerare cu mici „semne particulare": *Alarmă în Deltă* de Gheorghe Naghi (ianuarie 1976), o poveste de vacanță, cu copii „ingenioși" și răufăcători „veroși", scrisă de Petre Luscalov; *Bunicul și doi delincvenți minori* de Maria Callas Dinescu (noiembrie 1976), cunoscutul personaj al lui Petre Sălcudeanu — interpretat de Octavian Cotescu — într-o melodramă mai mult sau mai puțin polițistă; *Roșcovanul* de Francisc Munteanu (decembrie 1976), o poveste nouă pentru fostul „pistruiat" TV, Costel Băloiu; *Serenadă pentru etajul XII* de Carol Corfanta (decembrie 1976), o comedie neizbutită a unui regizor care promitea mult — prin filmul de diplomă *Divorț în stil românesc* —, dar nu s-a prea descurcat, aici, nici cu scenariul lui Tudor Popescu, nici cu umorul lui Toma Caragiu; *Misterul lui Herodot* de Geta Doina Tarnavschi (februarie 1977), copii hazlii într-o poveste dintr-un roman puțin cunoscut, „Movila bătrânului" de N. Ionescu-Dunăraru; *Regăsire* de Ștefan Traian Roman (octombrie 1977), o poveste înlăcrimată scrisă de Anca Arion, Gheorghe Robu și Dorel Dorian; *Fair-play* de Alexandru Danciu-Satmari (noiembrie 1977), un hibrid, între documentar și ficțiune, pe teme de sport; *Melodii, melodii* de Francisc Munteanu (iulie 1978), într-adevăr melodii, cu Margareta Pâslaru; *Avaria* de Ștefan Traian Roman (august 1978), un scenariu de Dorel Dorian cu o avarie într-o uzină de importanță națională; *Din nou împreună* de George Cornea (decembrie 1978), tineri „repartizați în provincie", într-o „poveste" de Dumitru Buznea; *Ciocolată cu alune* de Gheorghe Naghi (aprilie 1979), sentimentalism specific regizorului; *Mihail, câine de circ* de Sergiu Nicolaescu (septembrie 1979), între două filme „mari" un intermezzo adresat micilor spectatori; *Jachetele galbene* de Dan Mironescu (septembrie 1979), o intrare neconvingătoare în lungmetraj; *Cumpăna* de Cristiana Nicolae (ianuarie 1980), un revelion cu detectivi într-o cabană, pe un scenariu — totuși — de Horia Pătrașcu; *Singur printre prieteni* de Cornel Todea (martie 1980), o „nereușită măruntă" cum se scria într-o cronică la premieră, pe un scenariu — totuși — de Dumitru Solomon și Virgil Duda; *Al treilea salt mortal* de Alecu Croitoru (iulie 1980), un polițist estival, cu tentă politică, scris de Nicolae Mărgineanu și Atanasie Toma, cu Iosefini printre interpreți; *Am fost șaisprezece* de George Cornea (august 1980), un scenariu de Aurel Mihale, ostași români — în al doilea război mondial — apărând, cu prețul vieții, o casă din Budapesta; *Zbor planat* de Lucian Mardare (septembrie 1980), un tânăr ambițios, pe un mare șantier, într-un scenariu — totuși — de D.R. Popescu; *Porțile dimineții* de Radu Gurău (noiembrie 1980): viața pescarilor din

Jurilovca; *Dumbrava minunată* de Gheorghe Naghi (septembrie 1980), povestea sadoveniană cu Lizuca și Patrocle; *Cântec pentru fiul meu* de Constantin Dicu (decembrie 1980), un scenariu la care regizorul a colaborat cu Mihai Opriș: o tematică gravă tratată pe un ton șugubăț...

Ajunși la acest film din decembrie 1980, poate că n-ar strica niște concluzii la final de deceniu. *Cântec pentru fiul meu* era a 32-a premieră a anului (un record în materie!), iar autorul lui era al cincilea debutant din 1980 — după Ada Pistiner, Iosif Demian, Lucian Mardare, Radu Gurău —, deci „deceniul unor mari promisiuni", cum l-am numit la început, continua să promită și în finalul lui. Sigur, multe dintre elanuri — îndeosebi ale celor din „generația inundației" — s-au tocit pe parcurs. Dar casele de filme și-au organizat din ce în ce mai eficient rosturile — printre directorii lor, în perioada de referință, s-au aflat Eugen Mandric (la Casa de filme 3, între 1972–1981), Dumitru Fernoagă (la Casa de filme 5, între 1972 și 1989), Corneliu Leu (la Casa de filme 4, între 1972–1982), Ion Bucheru (la Casa de filme Unu, între 1974–1981). Producția s-a consolidat continuu, chiar dacă — prin forța lucrurilor — balastul a devenit, an de an, mai mare. Cineaștii au făcut ce-au făcut și au izbutit, nu o dată, să treacă de barierele cenzurii. Cineaștii au făcut ce-au făcut și au izbutit, adesea, să atragă spectatorii în sala de cinema. O statistică din epocă, privind producția națională între anii 1973–1979 și baremul „succesului de casă", înregistra 30 de filme cu mai mult de două milioane de spectatori la activ. Iată-le, în ordine: *Nea Mărin miliardar* de Sergiu Nicolaescu (peste șapte milioane), *Nemuritorii* de Sergiu Nicolaescu, *Păcală* de Geo Saizescu, *Profetul, aurul și ardelenii* de Dan Pița (între cinci și patru milioane), *Pintea* de Mircea Moldovan, *Ultimul cartuș* de Sergiu Nicolaescu, *Revanșa* de Sergiu Nicolaescu, *Un comisar acuză* de Sergiu Nicolaescu, *Mușchetarul român* de Gheorghe Vitanidis (între patru și trei milioane), *Veronica* de Elisabeta Bostan, *Osânda* de Sergiu Nicolaescu, *Capcana* de Manole Marcus, *Cantemir* de Gheorghe Vitanidis, *Roșcovanul* de Francisc Munteanu, *Evadarea* de Ștefan Traian Roman, *Ștefan cel Mare* (două serii) de Mircea Drăgan, *Eu, tu și Ovidiu* de Geo Saizescu, *Veronica se întoarce* de Elisabeta Bostan, *Acțiunea „Autobuzul"* de Virgil Calotescu, *Cuibul salamandrelor* de Mircea Drăgan, *Accident* de Sergiu Nicolaescu, *Frații Jderi* (două serii) de Mircea Drăgan, *Patima* de George Cornea, *Stejar, extremă urgență* de Dinu Cocea, *Ma-ma* de Elisabeta Bostan, *Ecaterina Teodoroiu* de Dinu Cocea, *Iarna bobocilor* de Mircea Moldovan, *Toamna bobocilor* de Mircea Moldovan, *Împușcături sub clar de lună* de Mircea Mureșan, *Agentul straniu* de Savel Stiopul (între trei și două milioane)... Cu trecerea anilor, pentru filmul românesc „nostalgia spectatorilor" a devenit o realitate tot mai acuzată, în timp ce spectatorii, cei rămași, au, tot mai acuzată, „nostalgia filmului românesc"...

UN DECENIU NEVEROSIMIL
(1981–1989)

„CROAZIERA", UN „VÂRF DE LANCE"...

Primul film „neverosimil" al deceniului al IX-lea a fost *Croaziera* de Mircea Daneliuc, prezentat pe ecrane în aprilie 1981. De ce neverosimil? Din simplul motiv că, nici până astăzi, nu s-a demonstrat cum a fost posibilă, în „epocă", realizarea unui film ca acesta, despre un „cârmaci" inconștient și incompetent, obtuz și ridicol, care-și poartă „corabia" spre dezastru, în sunet de fanfară. Spunea undeva Mircea Daneliuc că, prin *Croaziera*, a vrut să facă un film despre „birocratizarea relațiilor umane", despre formele subtile ale birocrației și birocratismului. Filmul, desigur, a atins aceste „scopuri", dar este mai mult (ca și *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie altădată, cu un deceniu în urmă), este o radiografie a societății totalitare, un „semnal de alarmă" privind consecințele dezastruoase pe care le poate avea un regim dictatorial în planul vieții social-politice, în realitatea de fiecare zi. Greu de explicat cum a fost posibilă disidența lui Mircea Daneliuc, materializată într-un film precum *Croaziera*, văzut de un milion și jumătate de spectatori, până când cineva și-a dat seama de „nocivitatea" peliculei și a trecut-o pe „linie moartă". Sigur, sensurile ascunse ale filmului nu se lasă descifrate de la prima vedere. *Croaziera* începe ca o nevinovată și tinerească excursie pe Dunăre, oferită drept premiu unor „fruntași pe ramură", câștigători ai unor concursuri precum „cel mai curat loc de muncă", „cea mai bună recitatoare", „cel mai bun croitor din Botoșani" etc. etc. (spiritul timpului fiind foarte bine „prins" încă din aceste premise). Încetul cu încetul, însă, sensurile simbolice ale „croazierei" încep să iasă la iveală: înaintarea tinerilor excursioniști, „prin forțe proprii", vâslind pe Dunăre, este, neîndoios, aluzivă, traseul semnifică o înaintare prin viață, iar Dunărea-viață, la rândul ei, începe să semene cu o baltă. Iată ce scria Mircea Alexandrescu, în cronica sa din „Contemporanul" (nr. 16/1981): „Observațiile lui Daneliuc (autor al scenariului și realizator al narațiunii cinematografice) sunt parcă prinse din zbor, singurul zbor ce are loc aici, pentru că, odată pornită această croazieră, apele Dunării s-ar zice că nu mai alunecă, ci zac ca o baltă, elanurile sportive se prefac în cazne, mișcarea însăși tinde să încremenească într-o poză derizorie. Din plăcere, periplul devine obligație, din fapt de excepție el se transformă într-o altă banalitate în care se cufundă și bunele intenții ca și relele deprinderi, elanurile ca și antidotul lor, spaima de greșeală". Regizorul, urmărindu-și tinerii „excursioniști", își pune întrebări lucide și realiste: cum înaintează acești tineri prin viață, cine îi îndrumă, ce modele morale li se oferă? Astfel s-a născut personajul pentru care — cum s-a mai spus — a fost făcut filmul, Proca, un personaj la rândul lui aluziv, „iubitul conducător" al expediției. Din Proca, regizorul Mircea Daneliuc și interpretul, Nicolae Albani (excelent „găsit", de o autenticitate tulburătoare), au făcut un monument al derizoriului moral. Personajul lui Proca, responsabilul și conducătorul

excursiei, joacă pe scena vieții rolul unui om intransigent și autoritar, grijuliu și ocrotitor, dar este, în fond, lipsit de principii morale, temător și laș, ca orice om care a pierdut pasul cu timpul și face eforturi disperate, tragi-comice, în „cursa" supraviețuirii. Nicolae Albani — preluând în interpretarea sa modele „clasice" — comunică într-un mod foarte elocvent „dramatismul golului" (cum definea un critic starea personajului): Proca se arată tare pe poziție deși simte tot timpul că scârțâie câte ceva în angrenajul pe care singur l-a pus în mișcare și l-a „perfecționat", își adulează trecutul („pe când tu, mă, studiai medicina, eu făceam teren!") deși simte că viitorul îi este incert, nu permite nimănui „să facă băşcălie de un om al muncii" deși nimeni nu făcuse așa ceva, e „principial" deși principiile sale sunt „apă de ploaie", se străduiește să dea întâmplărilor sensul care îi convine, deși întâmplările, cel mai adesea, au sens contrar, ba mai mult, personajul își câștigă, într-o măsură, dreptul de a se elibera de propriile spaime administrative, lăsând impresia că le este victimă, inocentă și iremediabilă. Mircea Daneliuc este aspru în „de-mascarea" eroului său, prin care privește mai departe, nu numai spre personajul-model, ci spre tarele morale ale celor „responsabili" de viitorul tinerei generații. Alături de Proca, filmul îl așază pe doctorul Velicu (interpretat de Paul Lavric), un intelectual care-și trădează profesia de dragul unui trai călduț, o persoană dubioasă care suportă insulte grave din partea unui om de nimic ca Proca („ieși afară, idiotule!") numai ca să-și menajeze „comoditățile", iluziile („am o diplomă de medic") și nemișcarea. La fel de dur este Mircea Daneliuc și cu generația sa, căreia nu-i iartă oportunismul, starea de lene intelectuală, unul dintre momentele de efect ale filmului fiind „jocul cu lingura", un joc idiot, ca o metaforă a stupidității, în care se angrenează personajele peliculei, după invitația fatidică, intrată în folclor (sau extrasă din folclor) „te fac o lingură". Din distribuție mai fac parte Maria Gligor (partenera de viață, „pe măsură", a protagonistului), Tora Vasilescu (cu un irezistibil „stil familiar" în exprimare și în comportament), Mircea Daneliuc însuși(sub masca unui tânăr fără un rinichi, dar cu dorința de a trăi o viață întreagă), Ioana Manolescu (o interpretă cu personalitate, foarte rar distribuită în film), Mihaela Juvara (al cărei personaj este preocupat de marile probleme ale omenirii cu dezinvoltura discutării unor rețete culinare), Maria Munteanu, Florin Tănase. *Croaziera* este, în ultimă instanță, un „insectar", o explozie de caractere, ale căror radiografii pun în discuție sănătatea morală a societății. Toate întâmplările filmului trebuie citite dincolo de crusta aparențelor: în acest sens, este de reținut afirmația criticului Mircea Alexandrescu, conform căreia „filmul lui Daneliuc este o virtuozitate a *trompe-l'oeil*-ului". Referindu-se la zonele „ascunse" ale filmului, Ștefan Oprea făcea următoarele considerații (în „Diorame cinematografice", p. 149): „În realitate însă, filmul e — cum am încercat să demonstrăm — unul de *subtext* și maturitatea regizorului se descifrează din modalitatea în care «tratează» subtextul. În aceasta constă superioritatea *Croazierei* față de celelalte filme ale lui Daneliuc. Ironia cineastului este sănătoasă și eficientă, coborând — s-a mai observat — din Caragiale și Mazilu, dar având ton propriu, fiind a lui Daneliuc și a zilei de azi. Ea atinge parametri excepționali când, în finalul filmului — pe un fond de eșuare a tuturor scopurilor excursiei și a dezvăluirii fără milă a lamentabilității caracterelor —, Proca citește (din off) jurnalul de bord din care reiese cât de minunată a fost croaziera și ce scopuri educative înalte au fost atinse". Dincolo de adresele critice ale filmului — privind conducători ca Proca sau ca aceia vizați prin Proca, privind vicii de caracter sau de comportament, impostura și semidoctismul, prostia și aroganța, șabloanele gândirii și incompetența —, dincolo de țintele „particulare", există,

în *Croaziera*, un demers tranșant împotriva minciunii care a guvernat societatea românească a anilor '80. Acesta este unul dintre principalele motive care ne determină să considerăm filmul lui Mircea Daneliuc un „vârf de lance" în cinematograful *de atitudine* din deceniul al IX-lea.

La scurtă vreme după *Croaziera* apărea pe ecran un alt film de atitudine, *Probleme personale* de David Reu (cu premiera în luna mai 1981). Poate că filmul n-a reeditat intensitatea demersului civic, social-politic al romanului de inspirație, „Cădere liberă" de Grigore Zanc, scenarizat de însuși autorul său, care nu și-a propus o transpunere a cărții, ci a preluat câteva idei și câteva personaje din textul originar încercând să le structureze cât mai cinematografic cu putință. Faptul că filmul s-a îndepărtat de proiectele inițiale se datorează în mare măsură atitudinii prohibitive a cenzorilor din epocă. Faptul este confirmat chiar de Grigore Zanc, care mărturisea cu un prilej: „Eu *vedeam* un film în timp ce scriam scenariul, iar în discuțiile care au urmat, cu realizatorii, cu producătorii, îmi dădeam seama că ei *vedeau* alt film. De aceea, *Cădere liberă*, filmul, nu e o ecranizare, ci o variantă simplificată — să nu spun simplistă — a câtorva idei din romanul cu același titlu". Luând act de toate acestea, filmul regizorului David Reu, atât cât a preluat, cât a putut prelua, din romanul originar și, apoi, din scenariu, rămâne — prin critica social-politică întreprinsă — unul dintre cele mai curajoase, mai directe, filme de atitudine din ultimul deceniu al epocii totalitare. Simplificarea de care vorbea scenaristul se simte încă din titlul filmului: „căderea liberă" — un titlu care se referea explicit la declinul unei societăți (fie ea și socialistă, și multilateral dezvoltată) — se transforma într-o formulă cuminte și cețoasă, „probleme personale". Dar aceste „probleme personale" din titlul filmului nu trimit spre povestea de dragoste a eroului — conferențiarul universitar Cremene — (trama conținând și o asemenea „problemă personală"), „problemele personale" ale personajului central sunt, de fapt, problemele cetății, pe care el și le însușește, care devin *ale lui*. Pe acest echilibru se structurează conflictul filmului: pe de o parte este profesorul Cremene, interpretat de Traian Stănescu („ajut și eu la îndreptarea lucrurilor strâmbe și la bunul mers al celor drepte" spune personajul, și replica îi definește statutul moral), este personajul cuceritor prin sinceritate și inteligență interpretat de Dorel Vișan (care, în ciuda funcției sale administrative, vine parcă dintr-o altă lume, dorită de scenarist, să zicem), de cealaltă parte — în relație de adversitate — sunt „activiștii" rutinieri, oportuniști, meschini, corupți, cărora li se „datorează" căderea liberă a societății multilateral-dezvoltate. Cum spuneam, filmul merge și pe firul unei povești de dragoste, ai cărei protagoniști sunt profesorul Cremene și studenta Camelia Pop (în rolul căreia Liliana Tudor își reeditează performanța artistică din *Lumina palidă a durerii*, e frumoasă, interesantă și stranie, așa cum i-o cerea personajul), mai joacă în film Ioana Crăciunescu (Mara, o apariție scurtă, dar un personaj complex), George Constantin, Margareta Pogonat, Mircea Anghelescu, Dumitru Chesa, Constantin Zărnescu, Mihai Stan, Zaharia Volbea — toți cu propuneri interesante pentru personajele lor. Câteva mențiuni și pentru alți membri ai echipei de filmare: operatorul Anghel Deca (creator de atmosferă, poetică uneori), autoarea costumelor Olga Maria Pop (cu subtile caracterizări tipologice), scenograful Ștefan Antonescu (care conferă cadrului funcție dramatică), compozitoarea Carmen Cârneci (cu o partitură modernă în spirit). Aflat la al doilea lungmetraj (și ultimul!), David Reu a pierdut pe drum unele sugestii ale scenariului, dar *Probleme personale* — îndeosebi prin virulența criticii sociale, prin adevărurile rostite — rămâne nu numai cel mai bun film al său, ci și un film care anunța „sfârșitul nopții".

Ajungem, astfel, la câteva titluri „avertizante" ale cinematografului românesc (în cel mai crunt deceniu al regimului dictatorial): *Cădere liberă, O lume fără cer, Quo vadis, homo sapiens?, La capătul liniei, Sfârșitul nopții, Imposibila iubire, Să mori rănit din dragoste de viață, Dreptate în lanțuri, Glissando*, și ar mai fi multe alte titluri, până la neverosimilul titlu premonitoriu, *Noiembrie, ultimul bal*, pe care îl punea regizorul Dan Pița pe ecranizarea romanului sadovenian „Locul unde nu s-a întâmplat nimic", film programat pe ecrane cu doar trei-patru luni înaintea ultimului bal al Partidului Comunist, Congresul al XIV-lea din noiembrie. Sigur, fiecare din filmele amintite își au locul și rostul lor în filmografia autorilor și în istoria filmului românesc, unele sunt pelicule istorice, altele sunt ecranizări, nu toate au — precum *Croaziera*, precum *Probleme personale*, precum altele, despre care vom vorbi — răfuieli directe sau metaforice cu dictatura, cu aberațiile sistemului totalitar. Dar titlurile acestor filme nu sunt deloc întâmplătoare pentru starea de spirit a cineaștilor în anii '80, pe parcursul unui continuu „glissando" spiritual care anunța „capătul liniei" și „sfârșitul nopții". Vom vorbi într-un alt context despre *Noiembrie, ultimul bal* (care, numai pentru că vorbește despre întâmplări dramatice în „locul unde nu se întâmplă nimic", are sugestii premonitorii și pe dinăuntru, nu numai în titlu: reținem, deocamdată, titlul absolut antologic al filmului, atât de neverosimil încât cronica din „Contemporanul" (pe care o publicam în 21 iulie 1989) nici nu l-a putut prelua, a apărut cu o formulare neutră, „Ecranizare sadoveniană". Un alt film al lui Dan Pița, însă, care rula pe ecranele bucureștene chiar în zilele „ultimului bal", *Rochia albă de dantelă*, chiar dacă nu are un... titlu premonitoriu, anunța — prin fondul de idei, prin intensitatea trăirilor — revoluția izbăvitoare din decembrie, fiind, la rândul lui, o peliculă neverosimilă pentru anul de grație 1989. Conexiunile morale și filozofice ale filmului propun un mesaj existențial de mare încredere în capacitatea omului de a-și înnobila condiția propriului destin. Astfel se face că acest film, care își propune să înfățișeze un implacabil destin tragic, este, înainte de toate, un elogiu adus vieții, omului, ca entitate spirituală în măsură să reacționeze împotriva forțelor iraționalului. Un merit principal în construcția eșafodajului ideatic, metaforic și poetic al filmului revine scenaristului D.R. Popescu: poetul „îngerilor triști" și-a propus o „replică" la „fatum"-ul tragic din locul în care nu s-a întâmplat nimic (cele două filme fac parte dintr-un ciclu „programatic" intitulat „Oameni și timpuri"). În consecință, și-a ales câteva personaje-semn, pe care le-a implicat într-o dramatică încleștare de contrarii. O tânără iubitoare de frumos, cu dragoste de frumos, cu dragoste intensă de viață, este condamnată de o boală incurabilă. În jurul principalului personaj al filmului, o „creatoare de modă", Doina (interpretată — fără teamă de cuvinte mari — senzațional de Diana Gheorghian), gravitează trei bărbați ale căror destine se interferează: un „Mitică" fotbalist (Andrei Finți), care ascunde, sub aparențe de superficialitate, o afecțiune totală; un medic, profesionist de excepție dar foarte dificil ca om, cu aparențe cinice și agresive, dar cu o sensibilitate ieșită din comun (Claudiu Bleonț); un sculptor care disimulează, sub faldurile siguranței de sine, spectrul nerostit al ratării (Alexandru Repan). Încă de la începutul acțiunii, o clipă de lacrimă, izvorâtă din senin, anunță deznodământul tragic. Pe urmă, lumina interioară a personajelor își descoperă treptat nuanțele, iar filmul acesta, al unei stingeri dureroase, devine — din aproape în aproape — un drum al cunoașterii de sine, al purificării prin crez, al împlinirii prin cei apropiați, un poem al iubirii, al încrederii, al responsabilității față de sine, față de semeni, față de viață. Universul peliculei este de o tulburătoare bogăție semantică, spre care

conduc toate elementele constitutive ale faptului de creație. Spațiile de intersecție a destinelor angrenate în conflict sunt câteva: ambianța în care-și desfășoară activitatea eroina (o casă de modă profilată pe rochii de mireasă), spitalul, cu recuzita sa avertizantă, cu pădurea verde („în care nimeni nu se pierde") și cu apele liniștite, prevestind furtuni, ale lacului din preajmă, marea — ca semn de aduceri aminte —, stadionul de fotbal — ca ecou al „lumii de afară" —, și cadrul de natură cu dealuri, poieni și apus de soare în care debutează și se încheie acțiunea — ca semn al triumfului vieții după moartea iminentă. În aceste spații generoase (cărora scenograful Nicolae Ularu le conferă culori afective, potențate de spiritul creator manifestat de autoarea costumelor Cătălina Ghibu) se desfășoară marile bătălii ale eroinei: bătălia cu moartea și bătălia cu sine. În „dantela" filmului sunt intercalate, cu semnul lor, unitar și organic, aduceri aminte și peisaje de gând, spaime, împăcări cu sine, prin contrapuncte dramatice și poetice (susținute aplicat de tânărul compozitor Marcel Octav Costea, de înzestratul inginer de sunet Sorin Caragață, de montajul exact al Cristinei Ionescu). La toate acestea, o contribuție esențială are operatorul Călin Ghibu, care, ca întotdeauna și întrecându-se mereu pe sine, propune de data aceasta o lume imagistică cu un freamăt tragic mereu neliniștitor, multiplu semnificativ. Mai joacă în film Ilinca Goia (un personaj-alinare), tandemul baroc Manuela Hărăbor — Claudia Nicolau (Mia-Pia), Imola Gașpar, copiii Andrei Egli și Iuliana Stoianescu. Pentru regizorul Dan Pița, *Rochia albă de dantelă* reprezenta, în noiembrie 1989, un *summum* al unei filmografii de vârf: ecoul strigătului de disperare și de descătușare al eroinei — momentul de vârf al filmului — a răsunat și-n decembrie 1989...

SCENARIȘTII DECENIULUI AL IX-LEA

Pe genericele filmelor românești de lung metraj din anii '80 figurează aproape două sute de nume de scenariști. Cifra, în sine, poate că nu spune prea multe. Dar dacă o raportăm la numărul regizorilor de pe generice, la numărul filmelor realizate și dacă ținem seama de faptul că, în acest interval, unii dintre scenariști au semnat chiar câte 5–6–7 scenarii, ne vom da seama că la acest capitol cinematografic, mereu „la ordinea zilei", al scenariului, s-au încercat permanent formule noi, s-a căutat întruna. Teoretic, fiecare „nou venit" în scenaristică — și tabloul anilor '80 cuprinde zeci de nou veniți — poate însemna o descoperire (au și fost astfel de descoperiri de-a lungul anilor în istoria filmului românesc, iar toți scenariștii importanți — ca să recurgem la argumentul suprem — au fost și ei debutanți o dată). Pe de altă parte, însă, multe dintre numele care au apărut în acest interval s-au pierdut pe drum, au rămas prezențe mai mult sau mai puțin accidentale pe generice și — astfel privite lucrurile — „inflația de scenariști" este de natură să pună pe gânduri. Știind, în linii mari, cam câți scenariști au contribuit (într-un fel sau altul) la constituirea repertoriului de filme originale ale anilor '80, să vedem pe ce s-a bazat efectiv cinematografia în perioada de referință, să luăm în discuție „frontul creator".

Baza au asigurat-o scenariștii consacrați — precum D.R. Popescu, Titus Popovici, Petre Sălcudeanu, Ioan Grigorescu sau Malvina Urșianu (nu numai pentru a aduce în discuție și cazul „regizorilor-scenariști") —, drept pentru care vom rememora, pentru

început, aceste câteva „cărți de vizită". Începută sub semnul comediei, cu un sfert de veac în urmă, cariera scenaristică a dramaturgului și prozatorului Dumitru Radu Popescu a pătruns, o dată cu anii '80, în zodia „îngerilor triști", preluând, de fapt, motive fundamentale din teatrul scriitorului, creațiile cinematografice căpătând tonalități grave, subtexte moral-filozofice. Motivul dramaturgic al „îngerilor triști", ca și acela scenaristic al „fructelor de pădure" revin obsedant în scrierile pentru film ale autorului, însoțite de acea atât de proprie combustie etică, însăși rațiunea de a fi — pe ecran și în conștiința privitorilor — a scenariilor și a personajelor. În viziuni regizorale distincte — printre regizorii cu care a colaborat scenaristul, după experiența complexă cu Geo Saizescu, numărându-se Alexandru Tatos, Lucian Bratu, Dan Pița, George Cornea, Lucian Mardare, Dorin Mircea Doroftei —, personajele lui D.R. Popescu dobândesc percutanța unor simboluri. Așa s-au petrecut lucrurile cu „îngerii triști" ai *Miresei din tren*, Carolina, Mihu și Filimon, cu „Baronul" din *Zbor planat*, cu Anastasia, eroina filmului care-i poartă numele, așa s-au petrecut lucrurile cu Petru și Savu din *Căruța cu mere*, cu Amalia din *Fructe de pădure*, cu Nelu din filmul care — iarăși — poartă numele eroului principal, cu trista eroină din *Rochia albă de dantelă*, cu tinerii debusolați din *Cenușa păsării din vis*. Critica a evidențiat nu o dată trăsăturile distincte ale scrisului pentru film (și nu numai pentru film) practicat de D.R. Popescu: predilecția spre spectaculos și insolit, o narațiune densă bogată în întâmplări, în neprevăzut și, neapărat — în miezul notației realiste de viață —, un nucleu poetic, care conține și sâmburele simbolic al personajelor sale. D.R. Popescu a punctat riscurile plutirii indiferente prin viață în *Mireasa din tren*, a încercat să vorbească despre diversitatea tipologică din universul unui șantier în *Zbor planat*, a regăsit destinul Antigonei în povestea tragică a învățătoarei de țară din *Duios Anastasia trecea*, a adus spre ecran existențe pure cu perenitatea și aroma *Fructelor de pădure*, a abordat în *Nelu* tema copilăriei ultragiate, în *Rochia de dantelă* tema unei morți iminente, în *Cenușa păsării din vis* decalajele dramatice dintre aspirații și realități. Personajele lui D.R. Popescu, acelea cărora li se datorează de fapt filmele sale, sunt simboluri ale candorii, ale purității, în ultimă instanță, ale *setei de adevăr*.

Reputația de „cel mai prolific" scenarist al cinematografiei naționale, Titus Popovici o are de pe vremea în care „meseria de scenarist" era apanajul unui grup foarte restrâns de autori. Cinematografia (și scenaristica) îi datorează lui Titus Popovici nu numai un mănunchi de scenarii pentru filme importante, ci însăși „lecția scenariului". Nici nu este foarte greu să explicăm cum a descoperit autorul, foarte de timpuriu, tainele „rețetei" scenaristice: a dat ideii ce este al ideii, emoției ce este al emoției, spectacolului ce este al spectacolului, publicului ce este al publicului, prezentului ce este al prezentului, posterității ce este al posterității, și așa mai departe. În ultimă instanță, bastonul de mareșal al „vocației de scenarist" a stat, la Titus Popovici, în cultul pentru valori morale fundamentale. Cum și-a exercitat autorul această vocație în anii '80? Ca întotdeauna, chiar dacă rezultatele artistice — din cauza rigorilor unui sistem din ce în ce mai prohibitiv — n-au reeditat succesele anterioare, Titus Popovici a cercetat cu aceeași rigoare și pasiune istoria, extrăgând substanța unui scenariu de intens dramatism, cu vibrație patriotică și cu învățăminte politice, morale și filozofice, scenariul pentru filmul lui Mircea Mureșan *Horea*. A mai poposit o dată, cum o mai făcuse, în epoca de răscruce a anilor 1944–1945, asigurându-și premisele unei narațiuni cinematografice cu însemne eroice și spectaculare, *Noi, cei din linia întâi*, un film care a marcat și întoarcerea la Titus Popovici a „fiului rătăcitor"

— și risipitor — Sergiu Nicolaescu. A abilitat un gen cinematografic important, dar inconsecvent practicat de filmul românesc, satira, prin scenariile pentru *Secretul lui Bachus* și *Secretul lui Nemesis*, valorificându-și din nou disponibilitățile civice și refuzând matrapazlâcurile și abandonurile morale, instituind o colaborare fructuoasă cu cel mai versat dintre regizorii noștri de comedie, Geo Saizescu.

Scenaristul Petre Sălcudeanu face parte și el dintre scriitorii dedicați de timpuriu cinematografului, filmografia sa reunind pelicule foarte variate, de inspirație istorică și contemporană, adaptări cinematografice ale unor mari lucrări literare. Scenariile din anii '80 confirmă și întăresc această apreciere de ansamblu. La capătul unei temeinice și complexe documentări, Petre Sălcudeanu propunea cinematografiei — am văzut — două scenarii istorice de anvergură, dedicate momentului revoluționar de la 1848: *La răscrucea marilor furtuni* (cu un portret în aqua forte al lui Nicolae Bălcescu) și *Munții în flăcări* (cu accente pe puternica personalitate a lui Avram Iancu). Aceste filme regizate de Mircea Moldovan strâng în ele, deopotrivă, culoare de epocă și vibrație patriotică, conflicte reieșite din spiritul și convulsiile timpului, personaje exponențiale. O altă experiență esențială a scenaristului a fost reprezentată de scenariul pentru filmul lui Iosif Demian *O lacrimă de fată*: de data aceasta, pe teritoriile filmului inspirat de actualitate, Petre Sălcudeanu izbutea un scenariu exemplar prin intensitatea dezbaterii etice propuse, prin veridicitatea prospecțiilor psihologice, prin ținută civică și morală. Incursiunile în realitate care au urmat aveau să dobândească accente polițiste în scenariul *Lovind o pasăre de pradă* (regia: Iosif Demian), accente comice în *Primăvara bobocilor* (regia: Mircea Moldovan), reușind să detalieze o psihologie specific adolescentină în *Prea cald pentru luna mai* (regia: Maria Callas Dinescu). Foarte diverse așadar, cu personaje istorice din lumea îndepărtată în timp a lui Nicolae Bălcescu, a unui Avram Iancu, cu personaje actuale din lumea unui sat ardelean, cu tineri din mediul citadin, scenariile lui Petre Sălcudeanu au, ca „numitor comun", atitudinea civică și ținuta profesională. Dacă adăugăm la toate acestea și bogata experiență de „ecranizator" a scenaristului — materializată în scenariul *Întunecare*, după Cezar Petrescu, pentru filmul lui Alexandru Tatos —, vom avea în față portretul unui foarte bun cunoscător al „profesiei de scenarist". Pe genericele anilor '80 am întâlnit, cum spuneam, aproape două sute de scenariști, dar n-am întâlnit decât un nume de „dialoghist": acesta, deloc întâmplător, este al lui Petre Sălcudeanu, pe genericul filmului *Întoarcerea din iad* de Nicolae Mărgineanu. Comentariile mi se par de prisos.

Scenaristul Ioan Grigorescu reprezintă o direcție aparte în dramaturgia cinematografică: el aduce cu sine, în scenariile sale, mobilitatea și nervul reporterului, ritmurile de gând ale ziaristului, încorporând în pagina cinematografică observații pertinente, din „spectacolul lumii", ca și din „faptul divers" petrecut în imediata apropiere. Scenariile lui Ioan Grigorescu au, toate, suspans, nici nu se poate altfel, ele sunt „felii de viață", iar viața, după cum bine se știe, își are mereu suspans-urile ei. *Mondo umano*, filmul de montaj pe care Ioan Grigorescu îl realiza la începutul deceniului al IX-lea (noiembrie 1981), rămâne un film reprezentativ al genului, păstrându-și nealterate peste ani actualitatea meditației lucide, profunde, privitoare la destinele planetei noastre albastre, la condiția umană în general. Spectacolul lumii dobândește, într-un astfel de film-replică (la *Mondo cane*, desigur!), carate ale adevărului de viață. Din spectacolul lumii, Ioan Grigorescu a decupat și alte secvențe în anii '80. În filmul *Un echipaj pentru Singapore* (regia: Nicu Stan), scenaristul a propus o poveste petrecută pe oceanele lumii. În *Ringul* (prilej pentru

un film de suspans realizat de Sergiu Nicolaescu), scenaristul derulează o istorie petrecută aievea, pe drumuri europene, în anii celui de al doilea război mondial, stabilind, totodată, analogii, relații, disjuncții cu vremuri contemporane, încercând să valorifice lecțiile istoriei. De la întâmplări de viață petrecute în realitate, tot în anii celui de al doilea război mondial, pornește și scenariul coproducției româno-poloneze *Trenul de aur* (regia: Bogdan Poreba), un film cu suspans-uri atât de „reale" (evocând fapte întâmplate) încât par inventate. Între timp, scenaristul propusese — tot lui Sergiu Nicolaescu — reportajul unei zile istorice (23 august 1944), *Ziua „Z"*, și regizorului Andrei Blaier o întâmplare de viață petrecută în lumea tipografilor, *Fapt divers*, dedicată celor ce pun în pagini de ziar viața. Din nou un salt înapoi în timp, pentru *Marea sfidare* de Manole Marcus. Demonstrația scenaristului Ioan Grigorescu este simplă: de la „spectacolul lumii" la „faptul divers" și — mai ales — de la „faptul divers" la „spectacolul lumii" nu este decât un pas.

Prin „cinematograful de autor" pe care l-a practicat de-a lungul întregii sale filmografii, regizoarea Malvina Urșianu — am avut prilejul s-o constatăm într-un capitol aparte — este o prezență distinctă și unică în peisajul creației originale. Pentru că, în anii '80, autoarea și-a adăugat cinci titluri în palamaresul scenaristico-regizoral, continuări firești și organice ale demersului artistic anterior, apelez și la câteva mărturisiri de crez artistic: „Aș îndrăzni să spun, după o lungă experiență cinematografică, mai lungă decât o arată scurta mea filmografie, că cel mai important lucru în scrierea unui scenariu, ca și în realizarea unui film este emoția. Sentimentul grav cu care trebuie să te apropii de el. Cu sufletul plin ca un stup și nu gol ca o scoică, cu sentimentul că, dacă nu comunici acest prea plin sufletesc, viața ta nu mai are rost. Ce cred ceilalți e mai puțin important. Dar tu, scenarist sau regizor care realizezi un film, trebuie să ai acest sentiment". În alt loc autoarea face și următoarele precizări: „Un regizor, ca orice artist, are biografia sa spirituală și nu numai. În ceea ce mă privește, probabil că nu m-am eliberat de obsesia unor experiențe spirituale care mi-au marcat adolescența. Observați filmografia foarte multor realizatori de filme și veți găsi același lucru: analiza unui sentiment sau a unei stări pe mereu alte fețe din mereu alte unghiuri". Filmele Malvinei Urșianu din anii '80 sunt cea mai bună dovadă. În *Liniștea din adâncuri* (februarie 1982) erau anii care prevesteau acțiunea *Seratei*. În *Pe malul stâng al Dunării albastre* (august 1983), „serata" era privită cu ochii unei fetițe. Peste ani, într-un context social aflat în convulsiile primenirii, personajele se întâlneau în *Figuranții*. „Gioconda fără surâs" din *O lumină la etajul zece* re-învăța să trăiască. Cât despre filmul „cap de operă" al Malvinei Urșianu *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, de la începutul anilor '80, profesiunea de credință a „autorului total" se contopea cu o altă experiență totală, experiența istoriei. Scenariile și filmele Malvinei Urșianu sunt un permanent dialog cu sine, cu timpul, cu viața, cu destinul, niște filme deloc surâzătoare prin care se întrevede surâsul Giocondei.

Pe cine s-a mai bazat cinematografia națională în deceniul al IX-lea? Ar fi de amintit, înainte de toate, filmele *de autor* ale lui Mircea Daneliuc, înscrise — în perioada la care ne referim — între *Croaziera* și *Iacob*, cu un interludiu numit *Glissando*: scenarii de mare acuitate a observației realiste, cu incitante deschideri spre simbol, fie că este vorba despre prospecții în realitatea imediată, fie că este vorba despre ecranizări sau adaptări libere, acestea fiind direcțiile principale de acțiune ale cineastului. S-a mai bazat filmul românesc pe priceperea scenaristică a unui scriitor prolific precum Eugen Barbu, autor — în colaborare cu Nicolae Paul Mihail — al unor scenarii cu mare priză la public, ale căror episoade

au fost presărate aproape pe întreg parcursul deceniului (cu diferiți regizori, Doru Năstase, Gheorghe Vitanidis, Mircea Moldovan, Szobi Cseh și Dan Mironescu, Adrian Istrătescu-Lener), și al unei proze cu mare densitate psihologică pentru filmul *Domnișoara Aurica* de Șerban Marinescu. S-a mai bazat filmul românesc pe capacitatea de invenție a unui creator de farmec precum Ion Popescu Gopo, care și-a îmbogățit filmografia cu multe titluri noi (*Maria-Mirabela, Galax, omul păpușă, Rămășagul, O zi la București, Maria și Mirabela în Tranzistoria*), lăsându-ne în continuare impresia că scenariile sale — ingenioase, savuroase, cu analogii și translații surprinzătoare — sunt, parcă, „prea mici pentru un regizor atât de mare". S-a mai bazat filmul românesc pe pofta tot mai mare de cinematograf a unor scriitori foarte personali, precum Fănuș Neagu și Ion Băieșu, din creația cărora *Lișca* (regizor: Ioan Cărmăzan) și — respectiv — *Miracolul* (regia: Tudor Mărăscu) rămân „piesele" cele mai reprezentative, deși atracția comediei și a lirismului a funcționat și ea cu rezultate viabile, dacă ar fi să amintim doar *Sosesc păsările călătoare* (regia: Geo Saizescu) și — respectiv — *De ce are vulpea coadă* (regia: Cornel Diaconu). S-a mai bazat filmul românesc pe aportul principial și practic important al unor scenariști de profesie precum Dumitru Carabăț — ale cărui scenarii, de riguroasă construcție, fie ele *Vulcanul stins* (regia: George Cornea), *Acasă* (regia: Constantin Vaeni) sau *Întoarce-te și mai privește o dată* (regia: Dinu Tănase) au vădit, ca și altădată, o stăpânire exemplară a profesiei; Vasilica Istrate, scenarista regizoarei Elisabeta Bostan i-a îngăduit acesteia lărgirea și primenirea permanentă a limbajului creator, prin abordarea din diferite unghiuri sentimentale și psihologice a universului tânăr pe gama dintre *Unde ești, copilărie?, Promisiuni* și *Zâmbet de soare*; un profesionist al scenariului a continuat să fie Mihai Opriș, al cărui nume s-a aflat pe generice felurite, uneori în tandem cu Aurora Icsari; scenarist versat a continuat să fie și Francisc Munteanu, al cărui nume a apărut pe șase dintre scenariile anilor '80, în filme regizate de el sau de confrați. Un câștig de esență pentru cinematografia noastră a fost prilejuit de atragerea în rândurile scenariștilor a unui prozator de marcă precum Augustin Buzura, întâi prin translarea romanului de referință *Orgolii*, apoi printr-o adaptare exemplară de proză clasică, *Pădureanca*.

Și alți scriitori reprezentativi ai prezentului au fost aproape de cinematograf în acești ani, punându-și pecetea pe filmele realizate. George Macovescu rămâne autorul unui scenariu-unicat, pentru un film-unicat semnat de Iulian Mihu, *Lumina palidă a durerii*, o esențializare originală, percutantă, a spiritului unui timp revolut. Mihnea Gheorghiu și-a continuat demersul epopeic printr-un scenariu cu ample reverberații patriotice, *Burebista*. Horia Pătrașcu a rămas fidel cinematografului, înscriindu-și numele pe câteva dintre filmele deceniului, printre ele fiind și adaptarea după piesa „Surorile Boga" de Horia Lovinescu, pentru filmul *Surorile* de Iulian Mihu (care este și co-scenarist). Dinu Săraru, la fel, și-a continuat „clipa" cinematografică, prin alte transpuneri ale prozelor sale. Mircea Radu Iacoban și-a valorificat experiența de dramaturg în scenarii ca *Am o idee* (regia: Alecu Croitoru), *Escapada* (regia: Cornel Diaconu), *Un bulgăre de humă* (regia: Nicolae Mărgineanu). Constant, Nicolae Țic, și-a îmbogățit filmografia cu noi scenarii de actualitate sau de istorie apropiată ca *Dragostea mea călătoare* (regia: Cornel Todea), *O lume fără cer* — în colaborare cu Mircea Drăgan și Eugen Mandric (regia: Mircea Drăgan), *Mult mai de preț e iubirea* — în colaborare cu Dan Marcoci (regia: Dan Marcoci), *Scopul și mijloacele* (regia: Dan Marcoci), episodul *Înfruntarea* (regia: Ovidiu Drăgănescu) din filmul de scheciuri *Vară scurtă, Duminică în familie* — în colaborare cu Ion Băieșu, Dan

Marcoci (regia: Francisc Munteanu). Au rămas, au venit sau au revenit în perimetrul scenaristic scriitori precum Paul Everac (*O lebădă, iarna* de Mircea Mureșan, *Există joi?* de Adrian Petringenaru, *Cine are dreptate?* de Alexandru Tatos), Corneliu Leu (*Casa dintre câmpuri* de Alexandru Tatos), Dumitru Solomon (cu tentativa incitantă a adaptării piesei camilpetresciene *Mitică Popescu*, după scenariul scris împreună cu Virgil Duda pentru regizorul Manole Marcus și cu *Singur printre prieteni* pentru Cornel Todea), Rodica Ojog-Brașoveanu (în zona filmului polițist), Vasile Băran (cu o *Vară sentimentală* de Francisc Munteanu), Platon Pardău (cu *Orele 11* de Lucian Bratu), Tudor Popescu (cu o *Clipă de răgaz* în regia lui Șerban Creangă), Ioana Postelnicu și Sidonia Drăgușanu (cu romane de largă audiență). Prin filmul *Semnul șarpelui* (în regia lui Mircea Veroiu) a venit spre cinematograf și scriitorul Mircea Micu, care și-a adaptat pentru film romanul cu titlul omonim. Au continuat să scrie pentru arta a șaptea Sütö András și Aurel Mihale, Ion Brad și Alexandru Brad, Ion Bucheru, Radu F. Alexandru (cu două scenarii de certă valoare, *La capătul liniei* pentru filmul lui Dinu Tănase, *Punct și de la capăt* — în colaborare cu Alexa Visarion, pentru filmul acestuia din urmă), Ștefan Iureș, Rodica Padina, Eva Sîrbu, Petre Luscalov, Al. Struțeanu, Octavian Sava, Alecu Popovici. A venit spre cinematograf și Grigore Zanc, care și-a adaptat — cum am văzut — romanul „Cădere liberă", pentru unul dintre cele mai incisive filme anti-dictatoriale, *Probleme personale* de David Reu, poate cel mai „neverosimil" film românesc din neverosimilul deceniu cinematografic la care ne referim. Mai departe? Printre scenariștii deceniului s-au numărat Romulus Lal (regia: Nicu Stan), Tudor Băran cu *Destine romantice* (regia: Haralambie Boroș), Fl. N. Năstase, George Anania, Petre Ghelmez. Au fost atrași de cinematograf tot mai mulți ziariști (faptul în sine constituind semnul unei relații de bună vecinătate între film și viață). Pe lângă „argumentul" unui Mihai Stoian — trecut, în anii '80, de la scenariile pentru filme documentare la lungmetrajul de ficțiune, scriind pentru cinematograf *Castelul din Carpați*, în colaborare cu Nicolae Dragoș (pentru Stere Gulea), *Prea tineri pentru riduri* (regia: Aurel Miheleș), *Dreptate în lanțuri*, în colaborare cu Dan Pița (regia: Dan Pița), *Drumeț în calea lupilor*, în colaborare cu Nicolae Dragoș (regia: Constantin Vaeni) —, în anii '80 au apărut scenarii semnate de Nicolae Cristache, Ilie Tănăsache, Mircea Herivan, Liviu Timbus, Aristide Butunoiu, Sanda Faur, Melania Chiriacescu, Dumitru Buznea, Mihai Vișoiu, Dumitru Titus Popa; scenariul n-a rămas închis între pereții Capitalei, permițându-se astfel accesul la film al unor autori cu aptitudini (și fără) din multe zone ale țării: medicul timișorean Horia Nicolae Murgu — derulându-și în *Convoiul* proprii experiențe de viață —, prozatorul și publicistul constănțean Constantin Novac — cu experiențe marinărești —, Paul Eugen Banciu — care i-a prilejuit regizorului Adrian Petringenaru un film ca *Femeia din Ursa Mare*. Dintre experiențele scenaristice particulare ale anilor '80 ar fi de menționat „înșurubarea" în cinematograf a profesorului Gheorghe Șovu, autorul câtorva narațiuni tinerești care au stat la baza unor filme „cu priză" la publicul tânăr, *Declarație de dragoste, Liceenii, Extemporal la dirigenție* în regia lui Nicolae Corjos. Este de reținut și calificarea scenaristică „din mers" a unui autor precum Radu Aneste Petrescu — specializat în problemele dramaturgiei de film pe parcursul unei consistente activități didactice universitare —, care a adus în filmul românesc teme și motive predilecte, precum acelea evidențiate în filmul lui Ioan Cărmăzan *Țapinarii* sau în *O vară cu Mara* de George Cornea; pe lângă alte scenarii — *Amurgul fântânilor*, în colaborare cu Mihai Vișoiu (regia: Virgil Calotescu) și *Egreta de fildeș* (regia: Gheorghe

Naghi) —, Radu Aneste Petrescu (în colaborare cu Valeriu Drăgușanu și Petru Maier Bianu) a scris scenariul unui film „emblematic" pentru anii '80, *Moara lui Călifar* de Șerban Marinescu. N-a trecut neobservată nici lansarea unor actori-scenariști precum Draga Olteanu Matei (consacrată, în perioada de referință, adaptării pentru ecran a unor opere literare clasice, *Dumbrava minunată* după Mihail Sadoveanu în regia lui Gheorghe Naghi, *Coana Chirița* și *Chirița în Iași*, după Vasile Alecsandri, în regia lui Mircea Drăgan), Mircea Diaconu, Mihai Stan. Să consemnăm și scenariile polițiste semnate de Constantin Voievozeanu, de Chiril Tricolici, precum și contribuțiile scenaristice ale unor cineaști de alte profesii precum inginerul de sunet Anușavan Salamanian (co-scenarist al unor filme de Sergiu Nicolaescu), profesorul-operator Costache Ciubotaru (care a scris scenariul pentru *Comoara* de Iulian Mihu și a colaborat cu regizorul Alecu Croitoru la filmul de montaj *Viața ca o poveste* (*Secvențe din istoria filmului românesc*, I–II), operatorul Marian Iordache (stabilit încă din primii ani ai deceniului al IX-lea în Franța, o pierdere reală pentru filmul românesc, mai ales după scenariul filmului *Sfârșitul nopții* de Mircea Veroiu și după excelentele rezultate la concursurile de scenarii din epocă).

Ajungem, iată, la capitolul complex al regizorilor-scenariști. Despre câteva creații de excepție am amintit, în acest capitol, în capitole anterioare. În aceeași ordine de idei — a unor filme cu pondere în istoria filmului național —, ar fi de amintit aptitudinile scenaristice dovedite de un regizor ca Stere Gulea în adaptarea pentru ecran a romanului *Moromeții* de Marin Preda, performanțele unor cineaști ca Dan Pița (cel mai elocvent exemplu rămâne *Pas în doi*), Șerban Marinescu (cu finalizarea unor ecranizări ca *Domnișoara Aurica* după Eugen Barbu sau *Cei care plătesc cu viața*, după scrieri de Camil Petrescu, un scenariu părăsit de Mircea Veroiu la plecarea din țară, în 1986), Nicolae Mărgineanu (de la *Luchian* la *Întoarcerea din iad* și mai departe), Alexa Visarion (foarte inspirat în ecranizări, principalele argumente fiind *Înghițitorul de săbii*, după Alexandru Sahia, și *Năpasta* caragialiană), Alexandru Tatos (cu profesiunea de credință numită *Secvențe* și cu „arma secretă" din *Secretul armei... secrete*). Cu bune rezultate artistice s-au apropiat de scenaristică și regizori precum Andrei Blaier (*Râdeți ca-n viață, Vacanța la mare*), Constantin Vaeni (care a izbutit scenarii — deloc ușoare — după literatura lui Marin Preda), Anghel Mora (de fapt un regizor-scriitor). Lista regizorilor-scenariști (mai ales co-scenariști) este mult mai lungă însă, greu de epuizat în câteva rânduri: Iulian Mihu, Sergiu Nicolaescu, Geo Saizescu, Adrian Petringenaru, Tudor Mărăscu, Mircea Mureșan, Cristiana Nicolae, Alecu Croitoru, Gheorghe Naghi, Nicolae Corjos, Nicu Stan, Mircea Drăgan, Alexandru Boiangiu, Ioan Cărmăzan, Mircea Moldovan, Horea Popescu, Constantin Păun, Doru Matei, Dan Marcoci (și așa mai departe, și așa mai aproape...). 200 de scenariști într-un deceniu, în cel mai trist și mai apăsător deceniu al regimului dictatorial, este o performanță de-a dreptul neverosimilă! Dar această afluență de scenariști — fără precedent și fără... perspective — este și un semn de slăbiciune al producției cinematografice românești: denotă îngrijorătoare abandonuri de exigență. Este, acesta, un prim semn de declin al producției cinematografice originale, după apogeurile — cantitative, dar și calitative — de la începuturile anilor '80...

„ARCUL DE BOLTĂ" AL ECRANIZĂRILOR

Printre principalele preocupări ale „armatei" de scenariști din anii '80 a fost — cum s-a putut citi printre rânduri — ecranizarea unor opere literare, clasice sau contemporane. Deceniul anterior prilejuise câteva mari filme de sorginte literară, printre care *Felix și Otilia, Nunta de piatră* și *Duhul aurului, Dincolo de pod, Prin cenușa imperiului, Tănase Scatiu, Înainte de tăcere, Între oglinzi paralele, Bietul Ioanide, Blestemul pământului, blestemul iubirii*, altele (să ne amintim, de pildă, că și scenariul lui Timotei Ursu pentru superbul film al lui Mircea Daneliuc *Cursa* a pornit de la o sursă literară, nuvela „Doi vikingi și o fată" de Petru Vintilă). Deceniul respectiv s-a încheiat „în forță" (din acest punct de vedere), anul — de producție — 1980 cuprinzând nici mai mult, nici mai puțin decât șapte ecranizări: o nuvelă de Mihail Sadoveanu (*Dumbrava minunată*), un roman de Ion Grecea (*Fata morgana*), romanul lui Romulus Zaharia „Porțile delfinului" (*Porțile dimineții*), nuvela „Moartea vine pe apă" de Fănuș Neagru (*Punga de libelule*), romanul lui Ștefan Iureș „Plexul solar" (*Stop-cadru la masă*), romanul „Omul de la capătul firului" de Rodica Ojog-Brașoveanu (*Șantaj*) și romanul „Niște țărani" de Dinu Săraru (*Vânătoarea de vulpi*). Valori consacrate sau mai puțin consacrate ale literaturii au trecut tot mai des, în acei ani (și în anii următori), din rândul „artelor simultane" — ca să folosim o mai veche clasificare a lui Lessing — în rândul „artelor succesive", contribuind adesea la consolidarea filmului național. Ecranizările au continuat să fie — cum s-a spus — un „arc de boltă" al cinematografiei naționale, fiind, totodată, un „colac de salvare" pentru o producție cinematografică din ce în ce mai grevată de prejudicii ideologice. „Prețioasele indicații" ale secretarului general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la tot felul de congrese, conferințe, plenare, consfătuiri, întâlniri cu cineaștii, desfășurate periodic, îndeosebi după 1971 (în perioada noastră de referință, pe lângă epocalele „analize" întreprinse în pregătirea Congreselor Partidului, a intrat în legendă „consfătuirea de lucru" de la Mangalia, din vara anului 1983, cu consecințe de-a dreptul dramatice pentru filmul național) se repetau cu obstinație, de la analiză la analiză, de la consfătuire de lucru la consfătuire de lucru, în fraze din ce în ce mai emblematice: „Avem nevoie de picturi și sculpturi care să oglindească realitățile vieții, nu doar abstracțiuni. Avem nevoie de un teatru și de o cinematografie cu adevărat revoluționare!" În lumina acestor imperative, era limpede pentru cineaști — cât s-a putut — că ecranizările reprezintă un „refugiu", o „oază" — și (cum vom vedea), uneori chiar în complicitate cu diriguitori ai culturii, ai cinematografiei, ai caselor de filme, deși situația s-a agravat peste tot, realizatorii filmelor au recurs la tot felul de stratageme, ecranizarea rămânând una dintre cele mai eficiente arme de luptă împotriva prostiei, aberațiilor și mizeriilor de tot felul. Astfel se face că, și la capitolul „ecranizări", putem vorbi — chiar dacă nu toate tentativele s-au soldat cu rezultate pozitive — despre un „deceniu neverosimil".

Deceniul a început cu o ecranizare-surpriză: *Castelul din Carpați* (martie 1981), romantica povestire a lui Jules Verne, adusă spre ecran de scenariștii Nicolae Dragoș și Mihai Stoian, în regia lui Stere Gulea. Filmul, deși neunitar stilistic — oscilând între un „film istoric" și o „ficțiune romantică" —, conține pagini cinematografice de atmosferă, străbătute, vizual și auditiv (cu contribuția operatorului Valentin Ducaru și a compozitorului Lucian Mețianu), de un insinuant „mister sentimental", accentuat de principalii

interpreți (balerina Maria Bănică și Cornel Ciupercescu), de ceilalți protagoniști ai intrigii (Octavian Cotescu, Zoltan Vadasz, Adrian Mazarache, Marcel Iureș, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dorel Vișan, Andrei Csiky, Paul Lavric). Cam în aceeași perioadă, regizoarea Elisabeta Bostan și scenarista sa Vasilica Istrate își propuneau ca punct de plecare romanul lui Cezar Petrescu „Fram, ursul polar", în două filme apărute pe ecrane la o distanță scurtă de timp, *Saltimbancii* (decembrie 1981) și *Un saltimbanc la Polul Nord* (septembrie 1982). Filmate în paralel cu un amplu serial de televiziune, cele două filme au doar ca „punct de plecare", cum spuneam, romanul lui Cezar Petrescu. Autoarele și-au dorit mai mult decât un „film pentru copii", au mers pe idea unui „film de familie", au recurs la recuzita *musical*-ului (apelând la partitura inspirată a lui Temistocle Popa), și-au propus — cu ajutorul operatorilor Ion Marinescu și Nicolae Girardi — să urmărească îndeaproape viața de fiecare zi a unui circ, cu „stelele" sale, cu întâmplările sale comice și dramatice (sau melodramatice), în centrul acțiunii — pe lângă Fram, firește — fiind familia Marcelloni (Cezar, Lizette și Fanny, adică Octavian Cotescu, Gina Patrichi și Carmen Galin, care, în paranteză fie spus, execută și o săritură de la trapez), mulți alți actori — fideli regizoarei — completând distribuția (Violeta Andrei, George Mihăiță, Dem Rădulescu, Aurel Giurumia, Papil Panduru, Ovidiu Moldovan, Anatol Tiberiu, Arcadie Donos, Mihaela Juvara, Alexandru Repan, Ioana Drăgan, Dorina Done, Dodi Caian, Angela Moldovan, Lulu Mihăescu și artiști ai Circului din București, printre care, desigur, Iosefini). O ecranizare importantă din acea perioadă este filmul lui Mircea Veroiu *Semnul șarpelui* (februarie 1982), o adaptare pentru ecran a romanului „Patima" de Mircea Micu, scenarizat chiar de prozator. De un realism poetic acaparant și nu o dată cutremurător, filmul deschide o fereastră spre lumea unui sat transilvan din anii 1945–1947, unde oamenii, ieșiți din război, încearcă să-și facă singuri dreptate, într-o perioadă istorică tulbure, cu confruntări dramatice, unele subterane, altele „deschise"; printre personajele-cheie ale filmului — ca și ale romanului, de altfel — sunt Bătrâna Doamnă, „haiducul modern" Alimandru, contrabandiștii (care făceau averi, în acel timp de răscruce, cu traficul de vite, sau chiar de oameni, peste granița din apropierea satului de câmpie transilvană). Marele „semn" al filmului rămâne Bătrâna Doamnă Ecaterina Handrabur, o „autoritate morală" în sat, care și-a păstrat un singur scop în viață: să răzbune moartea fiului ei. Personajul coincide cu unul dintre marile roluri ale Leopoldinei Bălănuță. Actrița, de altfel, simțea acest lucru din timpul filmărilor, când mărturisea (în „Cinema", nr. 10/1981): „Întotdeauna întâlnirea cu artiști ca Mircea Veroiu și Călin Ghibu este pentru mine un prilej de meditație asupra profesiunii mele, asupra mijloacelor ei de exprimare, asupra scopului ei. Și, întotdeauna, din aceste întâlniri am plecat cu un soi de tristețe și cu dorința tainică de a le semăna în noblețe, demnitate, discreție, măsură și strădanie. Prezența mea în cele trei filme ale regizorului Veroiu a fost, ca să zic așa, un argument într-o demonstrație, care ar fi conturarea unor destine de femei într-o zonă a țării noastre — Ardealul — și într-un timp istoric: Fefeleaga, Mara, Ecaterina Handrabur. Fefeleaga — forța resemnării (termenii nu mi se par incompatibili), Mara — forța ambiției, Ecaterina — forța exclusivă a sufletului, forța durerii sublimată până la semn. Iată că cele trei eroine au o trăsătură comună: forța. Cele trei sunt îmbrăcate aproape la fel și au același chip: chipul meu". Cam din aceeași perioadă datează și filmul *Grăbește-te încet* (februarie 1982) de Geo Saizescu, sugerat de piesa „Alibi" a lui Ion Băieșu, în fapt un multicolor portret colectiv, menit să ilustreze, în fel și chip, un vechi proverb românesc, acela cu graba care strică

treaba; mulți „comici vestiți ai ecranului" — printre care Dem Rădulescu, Tamara Buciuceanu-Botez, Cornel Vulpe, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Stela Popescu, Vasilica Tastaman, Aurel Giurumia, Mihai Mălaimare, Tatiana Filip, Radu Gheorghe, Ileana Stana Ionescu, Sebastian Papaiani, Geo Saizescu — și-au „dat mâna" într-un „subiect de dramă convertit în comedie".

O ecranizare importantă a cinematografiei naționale a fost transpunerea pe ecran a romanului „Orgolii" de Augustin Buzura, scenarizat de către prozator și regizat de Manole Marcus (premiera filmului *Orgolii* a avut loc în aprilie 1982). Regizorul mărturisea, cu un prilej, ce l-a atras la romanul lui Augustin Buzura: „M-a incitat foarte mult acest roman construit într-o manieră clasică, cu personaje foarte bine conturate, cu idei foarte clare. Nu-mi place să fac tam-tam despre «structura cinematografică» a romanului și, în genere, mă interesează mai puțin așa-zisa «vizualizare» a literaturii. Ceea ce mă preocupă cel mai mult este conținutul de idei (...). M-a captivat nu atât latura polemică a romanului, cât mediul acelui institut de cercetări, mediul spitalului, strălucirea cu care sunt construite personajele, confruntările extrem de adevărate dintre ele. Sunt confruntări obișnuite și caracteristice pentru zilele noastre: lupta de zi cu zi dintre nulitate, dintre mediocritate, pe de o parte, și oamenii de autentică valoare, care se străduiesc, fără demagogie, fără să facă praf în jurul lor, să aducă în mod real o contribuție, în cazul nostru, la cercetările grele și laborioase pentru descoperirea etiologiei cancerului. Nu disputa profesională este însă nucleul dramatic al filmului. Acest nucleu îl constituie sugestia timpului, ca fenomen ireversibil mai ales în latura lui sentimentală". Procedând astfel — deși nu ocolește „orgoliile polemice" —, regizorul iese, practic, în întâmpinarea *motto*-ului din Albert Camus pe care Augustin Buzura l-a pus în deschiderea romanului său: „Când amănuntul este viața unui om, el reprezintă pentru mine toată lumea și toată istoria". Concentrându-se, deopotrivă, asupra *actualității imediate* și a *actualității perene* din scenariul scriitorului Augustin Buzura, regizorul Manole Marcus realiza, în 1982, un film menit să învingă timpul, cu sprijinul unei echipe de profesioniștii înzestrați — operatorul Valentin Ducaru, scenograful debutant Petrică Veniamin, autoarea costumelor Oltea Ionescu — și cu actori dedicați personajelor, Victor Rebengiuc (în rolul central al intrigii, profesorul-academician Cristian), Cristina Deleanu, la început de carieră (mai jucase doar în *Destine romantice* de Haralambie Boroș), în cel mai convingător, complex, rol al său pe ecran, apoi Mircea Albulescu (asistentul profesorului Cristian, Anania), Mirela Gorea, Adina Popa, Traian Stănescu. Filmul *Orgolii* — prilejuit de unul dintre cele mai valoroase și avertizante romane ale anilor '70 — este un argument indiscutabil în favoarea ideii că, prin subterfugii și stratageme, cu sprijinul literaturii, cinematograful românesc a putut accede, în perioade grele și rele, la problematica de fond a prezentului.

Din anul 1982 datează două ecranizări după opere clasice ale regizorului Alexa Visarion, de asemenea importante pentru cinematografia națională, *Înghițitorul de săbii* (aprilie 1982) și *Năpasta* (decembrie 1982). În primul film, sursa de inspirație este nuvela lui Alexandru Sahia „Moartea înghițitorului de săbii". Așa cum și-a dorit, regizorul a reușit, pe ecran, o „meditație despre viața și pătimirea artistului în raport cu sine însuși, cu societatea și puterea opresivă". Acțiunea se petrece prin 1938, o perioadă de instabilitate socială, între „un fost război și un viitor război" — mă raportez, în continuare, la declarațiile regizorului Alexa Visarion —, o societate aflată în plină criză, în derută, „în neputința de a-și stabili noi dimensiuni sau de a le mai suporta pe cele vechi", un

univers sufocant, derizoriu, „în care nici tragicul nu poate rămâne pur până la capăt, împletindu-se dureros cu grotescul". Principalul personaj al dramei, Gherlaș — unul dintre „rolurile vieții" pentru Mircea Albulescu —, „înghițitorul de săbii", parcurge drumul de la glorie la batjocură și uitare, înțelegând valoarea celor avute doar în clipa pierderii lor definitive. „Încerc — mai spunea regizorul — un film al stărilor de intensă trăire, cu gustul violent al împlinirilor sau al neîmplinirilor, un film grav și disperat, într-o acută și neputincioasă polemică cu moartea. A dezvălui ceea ce oamenii din frică sau lașitate nu vor să afle despre ei — iată ce-și propune acest film". Regizorul Alexa Visarion, încă o dată o spun, a obținut ce și-a dorit, într-un film grav și patetic, tragic și grotesc, cu multe siluete pregnante, schițate de Victor Rebengiuc (orbul, singurul „văzător" într-o lume de nevăzători), George Constantin (colonelul), Ștefan Iordache (acrobatul), Octavian Cotescu (primarul), de Leopoldina Bălănuță, Tamara Buciuceanu, Mitică Popescu, Dorel Vișan, Florin Zamfirescu, Radu Panamarenco, Dorina Lazăr. Paleta cromatică a filmului este dominată — așa cum și-a propus operatorul Vivi Drăgan Vasile — de gri-uri, „proprii amurgurilor acoperite". Cu filmul *Năpasta*, regizorul a trecut încă o probă „de foc" pe teritoriul ecranizărilor. Aflat la o a patra montare a piesei caragialiene (după trei spectacole de teatru, unul încă din anii Institutului, celelalte la Piatra Neamț și la Giulești), regizorul Alexa Visarion — cu „calmul olimpian" al artistului stăpân pe rosturile și menirea sa în societate — a aprofundat lectura textului până la descoperirea și fixarea în conștiințe a tulburătoarelor semnificații tragice pe care drama lui Ion Luca Caragiale le conține, le presupune sau le ascunde. *Năpasta* este un film despre cauzele ratate în numele unui ideal, despre vinovăția ispășită prin nedreptate, despre șansele pierdute sau câștigate ale eliberării, ale purificării unor suflete traumatizate de un climat ambiguu. Preocupat în continuare de analiza conflictului dintre tragic și derizoriu (care a constituit și resortul major al filmelor anterioare, *Înainte de tăcere* și *Înghițitorul de săbii*), regizorul pune accentul principal pe răspunderea oamenilor față de oameni: „justițiarii" din film — cu excepția Ancăi, desigur, al cărei țel de-o viață a fost pedepsirea vinovatului —, oamenii din sat sunt o lume agresivă, superficială, coruptă, de mici oficialități (preotul-cârciumar, jandarmul, ceilalți, chiar și învățătorul Gheorghe). Astfel se face că Anca, la capătul calvarului ei, cu răzbunarea împlinită, nu are sentimentul eliberator. Ea rămâne singură, într-o lume de nevolnici, de răi și de fameni. Pentru ea, năpasta abia începe. Ca și pe scena Teatrului Giulești, Anca este Dorina Lazăr, într-o interpretare profund realistă, de mare expresivitate, în care se simt puternic dorul, neliniștea, hotărârea, îndoiala, credința și spaimele personajului, în care se prefigurează, ca într-o oglindă, deznodământul tragic. Actorii giuleșteni rămân, pentru regizor, „actori de suflet". Pe Ion îl interpretează Florin Zamfirescu, într-o compoziție studiată până la cele mai tainice resorturi intime ale „nebunului", seninătatea absolută a personajului, dar și focul interior, mistuirile sale dobândind pe ecran o forță de convingere maximă. Dragomir este Cornel Dumitraș, într-un meritat rol de prim-plan, un personaj condamnabil și condamnat, străbătut, însă, de „raza" părerilor de rău. Mai joacă în film Dorel Vișan (un învățător Gheorghe agresiv și stupid), Vladimir Găitan (Dumitru), Valeria Sitaru (o slujnică mută, cu un moment antologic), Cornel Revent (preotul-cârciumar), Radu Panamarenco (jandarmul); după cum se vede, regizorul a construit pesonaje — și situații — noi, un principal loc de acțiune în afara textului fiind cârciuma, deloc întâmplător aleasă, subliniind, prin derizoriul veseliei sale, contrastul tragic din final. Operatorul Vivi Drăgan Vasile s-a dovedit un foarte bun interpret al

gândului regizoral, iar scenograful Marcel Bogos — prin decorurile sale de o simplitate sublimă — semnează una dintre cele mai izbutite creații ale bogatei sale cariere; senzațională, de-a dreptul senzațională este apariția Leopoldinei Bălănuță, ca personaj-simbol, cum a fost și în filmul anterior al lui Alexa Visarion. Operatorul Vivi Drăgan Vasile îl însoțește și pe regizorul Nicolae Corjos în cel mai matur film al său, *Pădurea nebună* (octombrie 1982), ecranizarea romanului cu titlu omonim al lui Zaharia Stancu. Scenariști — alături de regizor — sunt Ion Cantacuzino și Virgil Puicea, un cuplu insolit în cinematografia noastră, dar cu sigure valențe culturale: din romanul inspirator — care continuă (chiar dacă elaborarea scrierilor are o altă cronologie) biografia lui Darie, începută în „Desculț", cu perioada de după primul război mondial, cu anii de început ai deceniului al treilea — autorii au selectat, cu discernământ, cele mai importante momente de viață ale eroului, schițând un drum cu vădite însemne inițiatice. Poate că filmul prescurtează respirația erotică a romanului — roman care este, înainte de toate, o frumoasă poveste de dragoste —, dar, gândit ca o confesiune, dobândește tonul și valențele unei mărturisiri: dulce-amarul adolescenței lui Darie, tristețile și bucuriile unui „început de viață" petrecut în ambianța unui orășel de provincie de prin anii 1920–1922 sunt amintiri vii, care refac profilul unei lumi apuse. Cel mai adesea ca element de antiteză afectivă, amintirea Urumei, frumoasa tătăroaică întâlnită cândva în Dobrogea, însoțește, ca element constitutiv, confesiunile despre „prezent" ale eroului, săgetează cu fulgere romantice vântul negru și amar al filmului. Pe Darie îl interpretează, de data aceasta, Florin Zamfirescu, excelent și în acest rol, după Ion nebunul din *Năpasta*; actorul are și un avantaj de suflet: poetul Nichita Stănescu i-a spus, odată, că seamănă cu Zaharia Stancu-tânăr. Ca și în *Semnul șarpelui*, ca și în *Năpasta*, Valeria Sitaru are un aer straniu în personajul de mare puritate pe care-l interpretează aici: ciudățeniile Despei se confundă cu farmecul unei actrițe cu pesonalitate prcum Catrinel Dumitrescu; Gabriela Cuc, frumoasă și senzuală, este o Urumă de neuitat; mai joacă în film Ion Besoiu (profesorul Turtulă), Horațiu Mălăele (Filipache), Sebastian Papaiani (Dobrică Tunsu), Mihai Mereuță (unchiul Tone), Petre Lupu (Sămânță), celelalte pesonaje — tatăl, mama și sora lui Darie, bunica din Cârlomanu, vara Vastea sau vara Negrita — au un rol cu totul și cu totul secundar în economia filmului. Contrapunctele muzicale semnate de Florin Bogardo (și Stela Enache), cadrul scenografic conceput de Adriana Păun, costumele Florentinei Ileana Mirea contribuie la întregirea acestui „film de atmosferă". Spre sfârșitul anului 1982 — ar fi de semnalat și acest fapt artistic —, în Germania, regizorul Radu Gabrea (aflat în „exil") realiza un film bine primit de critica de specialitate berlineză, *O făclie de Paști*, pornind de la povestea stranie a lui Leiba Zibal scrisă de I.L. Caragiale.

La începutul anului 1983 a fost prezentat, două-trei zile, pe ecrane, filmul lui Dan Pița *Faleze de nisip*, o ecranizare a romanului „Zile de nisip" de Bujor Nedelcovici. Statisticile de la sfârșitul anului 1989 consemnau, în dreptul filmului, 39.428 de spectatori; adevărata premieră a filmului va avea loc abia în anul 1990, cum vom vedea la timpul potrivit. De ce? Filmul a fost considerat ne-tipic pentru „actualitatea socialistă"! Conflictul intrigii se declanșează între un om realizat din punct de vedere social, profesional și material, un om la apogeu, și un altul, aparent un „nimeni", în fond un personaj mult mai puternic, mai rezistent psihic. Mai marii filmului românesc — și mai marii lor — au considerat că așa ceva nu există. Și *Faleze de nisip* — un film de un realism poetic acaparant, cu Carmen Galin, Victor Rebengiuc, Gheorghe Visu, Marin Moraru, Ovidiu

Schumacher, Magda Popovici, Ion Vâlcu și Cătălina Murgea — a rămas în „cutii" până după 1989... Ce alte ecranizări au urmat? Regizorul Stere Gulea — între Jules Verne și Marin Preda — s-a oprit, pentru o dată, la opera lui Mihail Sadoveanu, ecranizând povestirea *Ochi de urs* (februarie 1983): un film polemic, o replică la modalitatea „descriptivă", evidentă în mai toate peliculele inspirate din opera ilustrului prozator moldovean. *Ochi de urs* este o încercare, nu lipsită de reușite (portretistice, psihologice, de atmosferă), de a pătrunde în universul mitic al pădurii românești. Principalii susținători ai regizorului au fost interpreții, în mare parte insoliți: Dragoș Pâslaru jucase doar în două filme (*O lacrimă de fată, Pruncul, petrolul și ardelenii*), Sofia Vicoveanca, Daniela Vlădescu, Nicolae Urs sunt nume rar întâlnite pe generice, doar Nicolae Praida vine dinspre începuturile cinematografiei postbelice (el debutase în 1955). Tot în februarie 1982 a avut premiera filmul lui Mircea Drăgan *Plecarea Vlașinilor*, urmat de *Întoarcerea Vlașinilor* (mai 1984). Vlașinii, păstori liberi din tată-n fiu, pe pășunile lor de la poale de munți, și-au părăsit locurile lor de baștină din pricina asupririi cezaro-crăiești din Transilvania habsburgică, refugiindu-se cu turmele lor dincolo de munți, în bălțile Dunării. Al doilea episod al „epopeii pastorale" scrisă de Ioana Postelnicu și Mircea Drăgan — după romanul scriitoarei — continuă acțiunea filmului anterior până în momentul întoarcerii păstorilor transilvani pe plaiurile lor strămoșești. Judele Alexa (Emanoil Petruț, în ultimul rol pe ecran), conducătorul vlașinilor, în urma unei trădări, este executat, iar femeile care s-au împotrivit stăpânirii habsburgice sunt aspru pedepsite. Păstorul Branga (Silviu Stănculescu), un bărbat mânat de patimi și însetat de putere, de bogății, este în centrul acțiunii, printre interpreți fiind și Ioana Drăgan, Florina Luican, Cezara Dafinescu, Luminița Vătămănescu, Károly Sinka, Gheorghe Doroftei, Nae Gh. Mazilu. Filmul regizorului Nicolae Mărgineanu *Întoarcerea din iad* (august 1983) pornește de la povestirea lui Ion Agârbiceanu „Jandarmul". „Iadul" din film este frontul primului război mondial (tranșeele, „undeva în Galiția"), în încleștarea căruia — printre gloanțe, explozii, obuze, șrapnele, baraje de sârmă ghimpată, noroaie și sânge — regăsim doi oameni care poartă cu ei, în clipele de asalt și-n clipele de odihnă, poveștile lor din timp de pace, doi rivali, Ion (Remus Mărgineanu) și Dumitru (Constantin Brânzea), pe care viața i-a despărțit, i-a așezat în „tranșee" separate și pe care războiul îi va așeza alături, în aceeași tranșee, împăcându-i prin moarte. Cvartetul personajelor principale este întregit de alte două interpretări valoroase, datorate actrițelor Maria Ploae (impresionantă printr-un joc de fină simțire cinematografică) și Ana Ciontea (care, la ora debutului, își anunță personalitatea în rolul unei fete „fără personalitate"). Mai joacă Ion Săsăran, Valentin Uritescu, Liliana Țicău, Dragoș Pâslaru — personaje care se rețin —, impresionantă, prin calități de atmosferă, este muzica lui Cornel Țăranu. Performanța cuplului regizoralo-operatoricesc Nicolae Mărgineanu — Vlad Păunescu, îndeosebi în secvențele de front, ne poartă gândul spre o altă performanță artistică de excepție, aceea realizată de Liviu Ciulei și Ovidiu Gologan în *Pădurea spânzuraților*.

În octombrie 1983 a fost prezentat pe ecrane filmul lui George Cornea *Căruța cu mere*, ecranizarea unei nuvele — cu titlu omonim — de Dumitru Radu Popescu: povestea cu abur poetic a unei căruțe cu minuni, cu surprize, a unor artiști ambulanți care cutreierau satele într-o perioadă tulbure, cum era aceea a realităților românești postbelice. Printre protagoniști: Radu Gheorghe, Ion Dichiseanu, Dinu Manolache, Florina Cercel. Despre filmul *Dragostea și revoluția* de Gheorghe Vitanidis — care pornește de la romanul cu titlu omonim al scriitorului Dinu Săraru — s-a spus, la premieră (decembrie 1983), că

este mai mult o lectură (fragmentară) a romanului și mai puțin un *film*. Regăsim, în *Dragostea și revoluția*, interpreții principali din *Clipa*: Dumitru Dumitru este același Gheorghe Cozorici, care conferă eroului său limpezimi de om integru, întreprinzător și lucid, pe inginerul Tudor Cernat — ținta unui denunț odios și „subiectul" unei anchete — îl interpretează tot Ion Dichiseanu, care păstrează verticalitatea personajului în bătaia vânturilor vieții; Rodica Tapalagă, cu talentul ei generos, desenează un personaj odios, Carmia Cernat, o femeie rea, antipatică, fără suflet. Mai joacă în film Valeria Seciu, George Constantin, Dorina Lazăr, Ovidiu Moldovan, iar din echipa de realizatori fac parte și operatorul Nicu Stan, compozitorul George Grigoriu, inginerul de sunet Dan Ionescu. Tot în decembrie 1983 a fost prezentat pe ecrane filmul lui Mircea Mureșan *O lebădă, iarna* realizat după piesa „A cincea lebădă" de Paul Everac, o poveste sentimentală despre o iubire târzie, în care joacă Octavian Cotescu, Rodica Mureșan („accidentul" numit Duffy sau a cincea lebădă din stânga în „Lacul lebedelor"), Gilda Marinescu, Florin Piersic.

Spre mijlocul deceniului, Gopo se reîntoarce încă o dată la Creangă (după multe alte incursiuni anterioare, în filme ca *De-aș fi... Harap Alb, Povestea dragostei, Maria-Mirabela*), pornind, de data aceasta, de la „Punguța cu doi bani" și ajungând departe, la *Rămășagul* (martie 1985). Gopo, cu fantezia-i nemăsurată, ne lasă să înțelegem că noua sa poveste vine din toate poveștile lumii, amestecate într-un ghem multicolor, apelează la personaje din alte basme, răsturnându-le sensul — zâna cea bună este... soția zmeului, în timp ce „invincibilul" Făt Frumos se află mereu în situații dilematice sau perdante, până la *happy-end*, firește —, mizează pe un „punct de atracție" foarte solid, muzica lui Marius Țeicu, veselă, plăcută, cu iz de șlagăr (cu texte, savuroase, de Eugen Rotaru), interpretată cu nerv și culoare de Mirabela Dauer, Aurelian Andreescu și — în rol principal — Angela Similea, o „preafrumaosă" zână bună, cu secvențe memorabile alături de „preafrumosul" Florin Piersic. Mulți alți interpreți se află în „largul lor" (în largul... talentului lor): Radu Gheorghe (un „muzician" îndrăgostit), Jorj Voicu (un „circar fioros"), Iurie Darie și Vasile Hariton („tâlharii păguboși"), debutanta Anca Mihăescu (o „fetiță cuminte"), Constantin Fugașin și Virginia Mirea (Făt Frumos și Ileana Cosânzeana), Gopo însuși (deghizat în regizor-povestitor), alături de „moșul" și „baba" din poveste, roluri preluate de Ion Lucian și Draga Olteanu Matei. Gopo se joacă frumos, îl dotează pe zmeu cu trabuc și brichetă, zâna cea bună se plimbă cu velocipedul, în jocul lui se angrenează autoarele costumelor Nely Merola și Elena Forțu, scenograful Mihai Beciu, operatorul Alecu Popescu (fratele regizorului), priceput în obținerea unor efecte speciale, într-un film care ne poartă și prin istoria cinematografului mondial, de la Méliès la comedia modernă *Șapte mirese pentru șapte frați*. În perioada de referință, Gopo mai pornise, cum spuneam, de la Creangă, în *Maria-Mirabela* (decembrie 1981), continuând, în stil propriu, basmul cu „fata moșului și fata babei"; două fetițe încântătoare, Medeea Marinescu și Gilda Manolescu, sunt eroinele acestui basm modern, cuceritor prin ingenuitate și ingeniozitate, în care Anda Călugăreanu își împrumută vocea broscuței Oaki, Mihai Constantinescu este licuriciul fără sclipici, iar Paula Rădulescu, cu vocea sa inconfundabilă, este Omidé, fluturașul care n-are curaj să zboare. Principal părtaș la bucuria lui Gopo este inginerul de sunet Dan Ionescu; ei se vor juca frumos și în continuarea basmului, când Creangă este adus în era electronicii (vom vorbi la locul potrivit despre *Maria și Mirabela în Tranzistoria*), dar asta se va întâmpla abia în 1989...

Revenind la ecranizările anului 1984, ar fi de amintit, în primul rând, filmul lui Constantin Vaeni *Imposibila iubire*, pornit de la romanul lui Marin Preda „Intrusul", scenarizat de regizor (premiera: martie 1984). Scriitorul Marin Preda nu mai era când s-a pus „în operă" filmul lui Constantin Vaeni, dar spiritul prozei originare a fost respectat cu grijă și venerație, după cum cineastul-scenarist o și mărturisea cu un prilej: „Nu e vorba de un scenariu propriu-zis, ci de o adaptare cinematografică a romanului. Am încercat să-i păstrez cât mai intact spiritul și sper că am reușit să fiu consecvent acestui angajament și în procesul de realizare a filmului, transpunând materia literară într-un alt limbaj, cu alte legi decât cele ale literaturii. Marin Preda, în «Imposibila întoarcere», susține că «Intrusul» este cartea unui erou care traversează o experiență tragică, din care iese purificat". Excelenți actori susțin demersul regizoral și, implicit, personajele lui Marin Preda: Șerban Ionescu (un Călin Surupăceanu foarte convingător), Tora Vasilescu, Valentin Teodosiu, Irina Petrescu, Amza Pellea, Remus Mărgineanu, Valeria Sitaru. În centrul acțiunii din filmul *Surorile* de Iulian Mihu (august 1984) stau personajele titulare din piesa lui Horia Lovinescu „Surorile Boga", interpretate de Adela Mărculescu (Iulia, sora cea mare, care depășește — cu sobrietate și demnitate — condiția femeii părăsite), Elena Albu (Valentina, sora mijlocie, care trece printr-un proces de trezire la realitate, actrița marcându-și personajul și cu o dulce auto-ironie) și Viorica Dinicu (Ioana, sora cea mică). Mai schițează portrete viabile, pe fundalul unei epoci sociale frământate, Traian Stănescu, Mircea Stoian, Olga Tudorache, Ileana Predescu, Andrei Finți, Dorin Varga, Jean Lorin Florescu, Alexandru Racoviceanu, Mihai Berechet și Valeriu Paraschiv, una dintre cele mai originale compoziții ale filmului datorându-se coregrafei Adina Cezar. Alături de regizor, în ecranizarea sa cu tonuri realist-poetice au stat compozitorul Anatol Vieru, inginerul de sunet Dan Ionescu, scenografa Gabriela Ricșan și operatorul Alexandru Groza. În septembrie 1984 ieșea pe ecrane și o ecranizare incitantă a lui Mircea Daneliuc, *Glissando*, pornită de la o nuvelă a lui Cezar Petrescu, „Omul din vis". Mircea Daneliuc reușește, prin *Glissando*, o spectaculoasă și surprinzătoare „schimbare la față", formula cinematografică la care a recurs fiind insolită, chiar șocantă, în creația sa (sau, poate, vag prefigurată în *Ediție specială* și *Vânătoarea de vulpi*). Se întrepătrund, în film, două planuri de acțiune care „glisează" spre un deznodământ preconizat: un agonizant destin individual și agonia unei epoci. Prins în „mrejele" jocului dintre realitate și vis (joc sugerat de textul cu tente onirice și psihanalitice al lui Cezar Petrescu), Mircea Daneliuc pictează o lume căreia nu se sfiește să-i descopere hidoșenia, monstruozitățile, viciile, nocivitatea: ecranul este invadat de trupuri scheletice sau de sâni opulenți, interioarele au patină și scorojeli de timp revolut, baia turcească — unul dintre leit-motivele filmului — devine, treptat, spațiul unor manifestări sub-umane sau atinse de aripa „zborului deasupra unui cuib de cuci", cazinoul își înfățișează impudic desfrâul ruletei, chiar și „viața la țară" are o existență secretă căreia filmul îi extrage, ca semn al timpului, esențele derizorii. Regizorul nu utilizează doar „pasta de culoare" în înfățișarea mediilor investigate (decorurile Magdalenei Mărășescu, ca și costumele Cătălinei Iacob fiind, practic, *personaje* în acest film) ci folosește câteodată bisturiul, uneori exagerat, cu cinism. Ca atmosferă, filmul acaparează (la aceasta contribuind decisiv și operatorul Călin Ghibu, un cineast de mare rafinament plastic), dar și uimește, năucește. În rolul personajului principal, „domnul Teodorescu", Ștefan Iordache creează încă unul dintre marile sale roluri cinematografice: un portret al prăbușirii morale, fixat în tonuri sumbre, o victimă — de fapt — a agresiunii din jur

(agresiunea fascistă asupra spiritualității în România interbelică), dar mai ales a viciilor lăuntrice, care-l golesc de sentimente. Marea revelație actoricească a filmului (așa cum fusese Nicolae Albani în *Croaziera*) este Petre Simionescu, „omul din vis", care joacă cu mare naturalețe uimirile omului neputincios în fața destinului. O altă revelație, Rada Istrate (soția prietenului de la țară), o prezență cinematografică, de o discreție elegantă, cu un firesc dezarmant în priviri. Tora Vasilescu (guvernanta Nina) trece prin film cu o dezinvoltură de invidiat, în timp ce alți actori compun, la rândul lor, personaje de ținut minte: Ion Fiscuteanu, Constantin Dinulescu, Rodica Moianu, Mihaela Nestorescu, Camelia Zorlescu, Victor Ionescu. Peste toți și toate, peste realitate și vis, planează, înfricoșătoare, avertizante, semnele delirului nazist, doar „glissando"-ul de vioară (muzica: Vasile Șirli) are o discreție atenuantă.

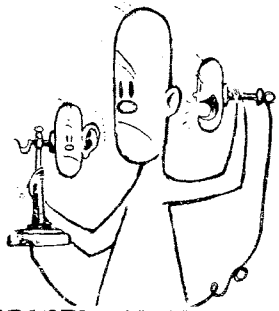
Cu o ecranizare a intrat în cinematograf regizorul Șerban Marinescu, al cărui prim film, metrajul mediu *Moara lui Călifar* este o adaptare pentru ecran a nuvelei cu titlu omonim de Gala Galaction, scenarizată de o „tripletă" insolită, alcătuită din regizorul Valeriu Drăgușanu, operatorul Petru Maier Bianu (al cărui film de institut, *Moartea lui Pătru*, rămâne memorabil) și scenaristul Radu Aneste Petrescu. Însoțit de operatorii Călin Ghibu și Dragoș Pârvulescu, regizorul Șerban Marinescu a cumulat, în filmul său de debut, rigoarea clasică a unui Victor Iliu, hieratismul expresiei din creațiile lui Mircea Veroiu și Dan Pița, forța de esențializare a lui Alexa Visarion. Respectând particularitățile de scriitură ale lucrării originare (Gala Galaction este considerat, pe bună dreptate, „părintele realismului fantastic" în literatura română, Șerban Marinescu se adresează, direct, receptivității și sensibilității spectatorului contemporan. Spațiul cel mai fantast al filmului este, desigur, ambianța „morii fermecate", cu personajul fabulos al lui Călifar, care împrumută, parcă, chipul și vorba de dincolo de timp ale lui Gala Galaction. „Pactul cu diavolul" pe care-l încheie personajul central al narațiunii, Stoicea, „omul care și-a vândut sufletul", precede un adevărat drum al dezumanizării, pe care Remus Mărgineanu — un actor, la rându-i, miraculos — îl parcurge într-o compoziție ireproșabilă, cu „fețe" distincte, străbătute de combustia unui mistuitor „foc interior". Foarte frumoasă, în imagini antologice, Elena Albu, Tecla, cu aerul misterios al acestui personaj tragic și însingurat, realizează, și ea, unul dintre cele mai bogate roluri cinematografice ale sale, alături de Andrei Finți — cu imobilitatea-i expresivă în rolul boierului Rovin —, de Dan Condurache, Vasile Nițulescu, Ion Marinescu, Jean Lorin Florescu, Nicolae Praida, Petre Tanasievici. În desfășurarea narațiunii devine operant fiecare detaliu de atmosferă, la această rigoare expresivă contribuind, deopotrivă, compozițiile actoricești, cadrul scenografic și imagistic, muzica (foarte funcțională, datorată lui Dorin Liviu Zaharia), viziunea regizorală fiind foarte atentă la efectul de ansamblu al permanentelor „osmoze" între „compartimentele" faptului de artă. După doi ani, regizorul a „confirmat", cu o nouă ecranizare prestigioasă, *Domnișoara Aurica*, o nuvelă de Eugen Barbu — scenarizată de prozator — devenită un film psihologic, introspectiv, reprezentativ pentru valențele unui cineast care și-a axat creația cinematografică exclusiv pe filme de sorginte literară (după Gala Galaction, iată, Eugen Barbu; vor urma Camil Petrescu și Marin Preda). Două alte importante atù-uri a avut filmul lui Șerban Marinescu: o compoziție interpretativă ireproșabilă, aceea a actriței Marga Barbu în rolul titular — un portret desenat cu finețe, cu rafinament artistic, până la cele mai ascunse resorturi sufletești — și imaginea operatorului Vlad Păunescu, despre care doi colegi de breaslă — operatorii Vivi Drăgan Vasile și Sorin Ilieșiu — scriau,

La moara cu noroc: una dintre marile ecranizări ale cinematografiei naționale, filmul lui Victor Iliu din 1957, inspirat de nuvela cu titlu omonim de Ioan Slavici. În fotografie: Geo Barton

Pași spre lună (1964), de Ion Popescu Gopo: întâi, un Grigore Vasiliu-Birlic pus pe zbor...

... apoi un alt clasic al zborului, Leonardo da Vinci, cu celebra sa Giocondă, în interpretarea antologică a lui Emil Botta

Viața nu iartă de Iulian Mihu (1959): o secvență cu Romulus Neacșu și Marius Rucăreanu



După ce a inventat celebrul omuleț, cu care a câștigat un „Palme d'Or" la Cannes în 1957 (pentru filmul *Scurtă istorie*), Gopo și-a pus o întrebare fundamentală: *Quo vadis homo sapiens?*

Comoara din Vadul Vechi de Victor Iliu (1964). În prim-plan, Ştefan Mihăilescu-Brăila. În dreapta, Iulian Necşulescu

Dragoste lungă de-o seară, un film al regizorului Horea Popescu din 1964. Cu Silvia Popovici şi Ilinca Tomoroveanu printre protagoniste

Magda Popovici în filmul lui Savel Stiopul *Anotimpuri* (1964)

O secvenţă din filmul regizorului Alecu Croitoru *Merii sălbatici* (1965), cu Dana Comnea şi Emanoil Petruţ

Vestitul Făniţă din comedia lui Geo Saizescu *Un surâs în plină vară* (1964): Sebastian Papaiani

Vasile Boghiţă (Tudor Şoimaru) şi Ana Maria Nicolau (Magda Orheianu) în ecranizarea sadoveniană *Neamul Şoimăreştilor,* un film al regizorului Mircea Drăgan din anul 1965

Colea Răutu, alt interpret din *Neamul Şoimăreştilor*

Protagonistul filmului *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Ciulei: Victor Rebengiuc în rolul lui Apostol Bologa

Ilarion Ciobanu şi Antonella Lualdi în *Columna* de Mircea Drăgan (1968)

Canarul şi viscolul, filmul regizorului Manole Marcus din 1970. Printre protagonişti: Mircea Albulescu şi Camelia Zorlescu

Final tragic în filmul lui Lucian Pintilie din 1970, *Reconstituirea.* Printre protagonişti: George Mihăiţă, Vladimir Găitan, George Constantin, Ernest Maftei

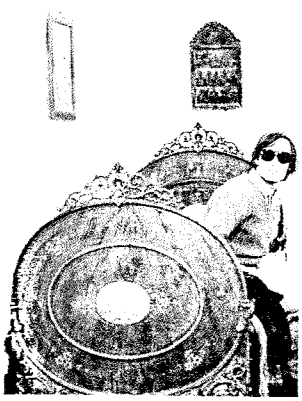
Filmul-manifest al unei generații: *Apa ca un bivol negru* (1971)

Un important film istoric: *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu, pe un scenariu de Titus Popovici, o producție 1971, cu Amza Pellea în rolul titular, aici împreună cu Ion Besoiu și Mircea Albulescu

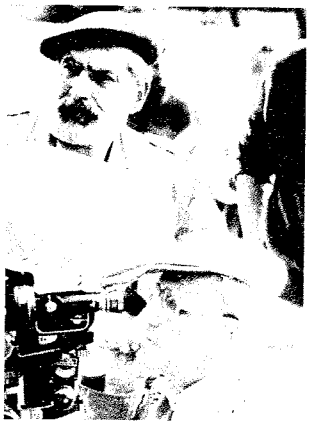
O altă secvență din *Mihai Viteazul,* film reluat, după trei decenii, cu „o a doua premieră". În prim plan: Ioana Bulcă (Doamna Stanca)

Un rol emblematic pentru Florin Piersic: haiducul Șaptecai

Ion Finteșteanu și Toma Caragiu în filmul lui Mircea Drăgan *B.D. la munte și la mare*



Regizorul Mircea Veroiu în decorul *Nunții de piatră*



Pe platourile de filmare: regizorul Iulian Mihu și operatorul Alexandru Întorsureanu

Mircea Săucan, pe gânduri...

La „comanda" unui film, Mircea Daneliuc

Un instantaneu cu regizorul Liviu Ciulei

Dan Pița și Vlad Păunescu, filmând pe mal de mare

Studiindu-și unul dintre personaje, regizorul Bob Călinescu

La filmare, regizoarea Malvina Urșianu și operatorul Vivi Drăgan Vasile

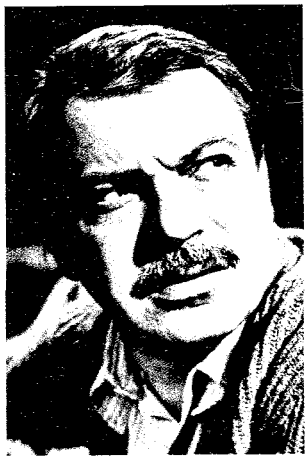
Alt cuplu regizoral-operatoricesc: Andrei Blaier și Nicu Stan

Geo Saizescu, regizor și personaj în *Păcală*

Lucrând la ecranizarea caragialiană *De ce trag clopotele, Mitică?*: Lucian Pintilie, cu Gheorghe Dinică

Un comedian de neînlocuit: Grigore Vasiliu-Birlic

Ştefan Ciobotăraşu, roluri neuitate



Octavian Cotescu într-o poveste cu „a fost odată"...

O personalitate artistică accentuată: Leopoldina Bălănuţă

Margareta Pâslaru, pe post de „educatoare" la Veronici

Un cuplu cu sute de roluri la activ: Emil Hossu şi Catrinel Dumitrescu

Irina Petrescu, o actriţă „cu cinematograful în sânge"

Elena Albu: talent şi frumuseţe

Maia Morgenstern în *Balanţa* lui Lucian Pintilie

Irina Movilă, trista Fifi din filmul lui Dan Piţa *Pepe & Fifi*

Cecilia Bârbora, cu roluri antologice în filmele lui Mircea Daneliuc

Serenadă în trăsură: Sebastian Papaiani, Dem Rădulescu şi Vasilica Tastaman în comedia lui Geo Saizescu *Astă seară dansăm în familie* (1972)

Mireasa din tren de Lucian Bratu: Aurora Leonte şi Dorel Vişan

Mere roşii de Alexandru Tatos (1976): protagonist Mircea Diaconu

Elena Albu şi Ion Caramitru în filmul lui Mircea Veroiu *Între oglinzi paralele*

Maria Ploae în filmul lui Nicolae Mărgineanu *Ştefan Luchian* (1981)

Tora Vasilescu în filmul lui Mircea Daneliuc *Glissando* (1984)

Liliana Tudor, o „lumină palidă a durerii", în neuitata sa creaţie din filmul lui Iulian Mihu *Lumina palidă a durerii* (1980)

Silvia Popovici în filmul Malvinei Urşianu *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*

Carmen Galin în filmul Elisabetei Bostan *Un saltimbanc la Polul Nord*

Remus Mărgineanu în filmul lui Şerban Marinescu *Moara lui Călifar*

Micaela Caracas în filmul lui Manole Marcus *Mitică Popescu*

Morometii lui Marin Preda, în viziunea cinematografică a regizorului Stere Gulea: o secvenţă cu Victor Rebengiuc, copilul Nicolae Badea şi Luminiţa Gheorghiu

Gina Patrichi şi Gheorghe Dinică în *Figuranţii* Malvinei Urşianu

Mara Grigore şi Oana Pellea în *Vulpe vânător* de Stere Gulea

O vară de neuitat de Lucian Pintilie, cu Claudiu Bleonţ şi Kristin Scott Thomas

într-un inspirat studiu analitic al imaginii din filmele românești („Cinema", nr. 7/1987): „O aură specială a căpătat filmul *Domnișoara Aurica* datorită operatorului Vlad Păunescu, datorită măiestriei și harului, cu totul speciale, cu care luminează, decupează și «se mișcă» autorul, aflat aici, după părerea noastră, la cel mai izbutit film al său de până acum. Modul în care și-a conceput «pasta grea» de griuri reci și apăsătoare, conturând o lume crepusculară: desenul portretelor în lumini, când grotesc-expresionistă, când suav și bacovian simbolistă; valoarea obiectelor în compoziția fiecărui cadru, decupând «oglindă în oglindă», realitate și simbol în același plan; planul larg, nervos, haotic al unui colț de cartier bucureștean, cu o lume mimând jalnic un Paris iluzoriu, în luminile licărinde ale cinematografului cu drame pasionale care «trec strada» la braț cu Domnișoara Aurica, devenind, treptat, realitate crudă, într-un grafism sec și monocrom, în care culoarea e alungată spre a face loc pustiului și lipsei de orizont; apoi mișcarea din secvența nunții, o mișcare fără contururi precise — inconștiență în haos — sugerată printr-o lungă rotire a aparatului, suspendat parcă în aer, martor uluit al unei degradări treptate; toate acestea și multe altele au fost gândite și realizate impecabil".

O altă premieră din finalul anului 1984 a fost filmul lui Manole Marcus *Mitică Popescu* (decembrie 1984): la jumătate de veac de la publicarea ei, piesa cu acest nume a lui Camil Petrescu a devenit — nu putea să nu devină — film; dramaturgul Dumitru Solomon a „recitit-o", cu ochi cinematografic, propunând un scenariu îmbietor, căruia i-a fost dat „chip de imagini" într-un film, la rândul lui, îmbietor, care aduce pe ecran atmosfera anilor '20, cu patina fotografiilor îmbătrânite de vreme. Personajul lui Mitică Popescu a rămas, peste ani, ca un semn „dizacordic" al acestei lumi revolute. Camil Petrescu, aducându-l pe scenă, s-a gândit, desigur, la „miticii" caragialieni, la „miticismele" epocii, dar sensul pe care l-a dat eroului său a fost întrucâtva polemic, de „reabilitare" morală, accentele fiind puse pe resursele de generozitate sufletească și de sensibilitate ale legendarului personaj de snoave și aventuri galante pe care pana lui Caragiale l-a imortalizat în pagini unice. De aceea ne-a plăcut și ne place, nu se poate să nu ne placă, piesa lui Camil Petrescu, chiar dacă-i lipsește aerul rarefiat al „sufletelor tari" și „jocul ielelor"-idei. Prin povestea de dragoste a lui Mitică Popescu, cu *happy-end*-ul ei zdrobitor, spectatorul de ieri (de azi și de mâine) dobândește certitudinea că „finalurile fericite" nu sunt o invenție livrească, că ele sunt la îndemâna oamenilor, chiar dacă realitățile sunt ostile și aparențele înșelătoare (așa cum se întâmplă — să zicem — și în cazul „omului cu mârțoaga" al lui G. Ciprian). Critica a reproșat faptul că filmului *Mitică Popescu* îi lipsește... Mitică Popescu. Într-adevăr, personajul din film, în interpretarea lui Mircea Jida nu prea are „dimensiunea de farmec" a eroului, are o mustăcioară în furculiță, o garoafă roșie la butonieră și cam atât. Dar regizorul Manole Marcus a dat cinematografului ce este al cinematografului. Cu alte cuvinte, a făcut din „film" un personaj important (poate cel mai important) al filmului. Anii în care se petrece acțiunea din *Mitică Popescu* sunt anii în care filmul învăța să meargă (de învățat să vorbească nu se punea problema), „minunea cinematografului" acapara cercuri tot mai largi de spectatori: regizorul și-a introdus personajele într-o sală de cinematograf a epocii și, din acest moment, filmul a devenit altul, pentru că eroii săi (inclusiv Mitică Popescu sau, mai exact, în primul rând Mitică Popescu), au început să-și exprime dorințele și voințele prin intermediul unor „secvențe de film mut" pline de farmec și savoare. Aceste secvențe de „film în film" contribuie în mod esențial — alături de ilustrația muzicală a Ilenei Popovici, de „lumea" decorurilor (Nicolae

Șchiopu), a costumelor (Cristina Păunescu) — la stilul „retro ironic" pe care-l impune filmul lui Manole Marcus, excelent servit de imaginea operatorilor Alexandru Întorsureanu și Liviu Pojoni, foarte buni creatori de atmosferă. Sunt prezenți în film, cu farmecul lor, Micaela Caracaș (stilată, distantă dar afectuoasă, în rolul Patroanei), Elena Dobrin-Besoiu (Ana, sora lui Mitică), Tudorel Filimon (prietenul care... la nevoie se cunoaște), Remus Mărgineanu (un „subsecretar de stat" cu suflet mare), Constantin Dinulescu, Julieta Szönyi, Mircea Belu, George Paul Avram, Eugen Popescu, Mirela Voiculescu și copilul Tică Popescu. *Mitică Popescu* este unul dintre filmele care, în ciuda aparențelor (contrarii), poate avea, încă, o lungă carieră la public.

Revenind la anul 1984, ar mai putea fi aduse în discuție câteva ecranizări: *Ringul* (februarie 1984) de Sergiu Nicolaescu, cu punct de plecare o nuvelă de Ioan Grigorescu, filmul pentru copii *Cireșarii* de Adrian Petringenaru (decembrie 1984), urmat de *Aripi de zăpadă* (septembrie 1985), două adaptări pentru ecran ale unor lucrări literare de largă audiență în mediul adolescentin, romanul „Cireșarii" de Constantin Chiriță. O subliniere, în aceeași perioadă, pentru filmul *Lișca*, de Ioan Cărmăzan, după o nuvelă de Fănuș Neagu, scenarizată de Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru. Personajul principal al povestirii și al filmului se confundă cu interpreta, Ecaterina Nazare, căreia Mădălina Stănescu îi întocmea un sugestiv portret (după premiera filmului din mai 1984): „Un nou eveniment în firmamentul împodobit de talentele actrițelor noastre: interpreta Lișcăi — volbură de ape, foc împătimit, vânt, explozie de lumină. Fata care vorbește limba florilor, a ierbii este orfana luată de suflet, având o mamă uriașă: natura. Lișca, tânăra soție, monument de credință față de bărbatul plecat în război, pe care-l tot așteaptă, Lișca, temerara care înfruntă iadul frontului pentru a-și găsi bărbatul, Lișca își pierde mințile. Perfectă sincronizare între stările eroinei și culorile, unghiurile, armoniile și dizarmoniile figurii Ecaterinei Nazare. Frumusețe sălbatică, ciudată, pietroasă, pârguită, cu pometii colorați de sângele tânăr, Lișca-Nazare stârnește de la prima vedere. Simpla ei prezență se opune energic lumii aristocrate, înmănușate, clorotice și tânjitoare. Hulită, dușmănită, agresată, femeia se închide în sine. Cu sufletul alb ca florile de cireș, dar cu mințile rătăcite, Lișca imprimă scenelor de nebunie un autentic dramatism. Forța de concentrare, expresivitatea chipului Ecaterinei Nazare, temperamentul și percutanța atitudinilor conferă acestui debut marca unei certitudini". Referirile îl vizează, indirect, și pe regizor: Ioan Cărmăzan, prin *Lișca*, s-a reconfirmat ca un cineast realist, lucid, cu o sensibilitate evidentă, dar cenzurată. Alături de Ecaterina Nazare, în acest film de strigăte și de tăceri — la care au colaborat compozitorul Dorin Liviu Zaharia, operatorul Anghel Deca, scenograful Vittorio Holtier și autoarea costumelor Desdemona Lozinschi — mai apar Remus Mărgineanu, Valentin Teodosiu, Virginia Rogin, Simion Hetea, Petre Nicolae, Leni Pințea-Homeag, Zoltán Vadasz, Valentin Uritescu, Papil Panduru, Catrinel Paraschivescu, Avram Birău, Maria Păunescu.

Dintre ecranizările anului 1985 iese, în primul rând, în evidență, *Adela* de Mircea Veroiu (februarie 1985). Romanul de dragoste al lui G. Ibrăileanu „Adela" a provocat de-a lungul anilor — peste 65 de la apariție — numeroase controverse. Dincolo de toate opiniile exprimate în timp, romanul este opera unui iscusit psiholog și moralist, dublat de un artist de mare sensibilitate. Ce l-a determinat, totuși, pe regizorul Mircea Veroiu, *astăzi*, să recitească acest roman de odinioară, al cărui titlu însuși, după cum o spunea încă primul editor, „e ca o mătasă veche care-a fost odinioară rochia unei fete de pe vremea valsului"? Întâi și-ntâi, regizorul a fost sensibilizat de „gongul" (expresia îi aparține)

romanului originar: tristețea, ba chiar durerea, despărțirii de tinerețe. Nu putem exclude, din această opțiune, referirea autobiografică. Apoi, pe regizor l-a tentat, neîndoios, „cinematografierea" unui roman de analiză. În sfârșit, un al treilea răspuns posibil ar fi crearea unui univers original de simboluri și sugestii, pe datele și în spiritul romanului inspirator. *Adela*, filmul lui Mircea Veroiu, un „film de cameră" (sau... „de conac"), suprapune „ultima vacanță a tinereții" peste „ultima vacanță a secolului", extinzând unda de semnificații a peliculei dincolo de anotimpul și apusul vârstelor biologice, spre anotimpul și apusul unor mentalități și lumi. Regizorul-scenarist nu a suprimat nicidecum dimensiunea analitică a romanului ci i-a oferit tocmai acele suporturi (de „creație", „afabulație", și plastice) pe care romancierul-critic și le refuza cu obstinație. Sfârșitul de veac la Bălțătești permite autorului cinematografic și echipei sale o pictură de epocă impresionantă. Operatorul Doru Mitran își recomandă încă o dată virtuozitatea, prin cadre de o transparență vibrantă, prin irizări savante, prin tulburătoare jocuri de umbră și lumină, care surprind, parcă, în imagini, însăși trecerea inexorabilă a timpului. „Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri" spun versurile lied-urilor, muzica lui Adrian Enescu, ca un ecou din adânc al gândului, devenind o dimensiune esențială a filmului, întâmplările înseși fiind ecoul unei muzici depărtate. Costumele Hortensiei Georgescu, ca și decorurile lui Călin Papură devin „ore" ale timpului evocat. Distribuția? Adela este Marina Procopie, o prezență diafană, un „semn al purității". George Motoi este Emil Codrescu, conturând cu tact îndoielile, spaimele și luciditatea eroului, Valeria Seciu — superbă — este Doamna M., Ștefan Sileanu nuanțează minuțios portretul lui Tuliu Drăgan, roluri mai mici, dar vizibile, au Adrian Pintea (ceasornicarul Haim David), Jana Gorea (Anica), Florina Luican și Natașa Raab, la debut (actrițele), micuța Dana Mladin (ca o altă Adelă). Din aprilie 1985 datează o altă ecranizare a unui roman de Liviu Rebreanu, care a mai fost adaptat pentru ecran cu decenii în urmă („Ciuleandra"), scenariștii filmului *Ciuleandra* fiind, de data aceasta, Anușavan Salamanian și regizorul Sergiu Nicolaescu. Critica a apreciat — în linii mari — drept pozitiv efortul regizoral, chiar dacă nu a descoperit noutăți de viziune, chiar dacă adaptarea a fost considerată, de unii comentatori, doar „corectă". Dar filmul are ritm, operatorul Nicolae Girardi — după un sfert de veac de carieră — se află într-un „vârf de formă", într-un apogeu al creației sale, iar regizorul Sergiu Nicolaescu, mizând îndeosebi pe actori tineri — în rolurile principale apar Anca Nicola și Ion Rițiu — și-a văzut răsplătită investiția de încredere. Înspre sfârșitul anului am asistat la încă un debut convingător, pornit tot de la o operă literară, debutul regizorului Adrian Istrătescu-Lener cu *Cantonul părăsit*, un metraj mediu inspirat de nuvela cu același nume a lui Fănuș Neagu. Dedicat învățătorilor și profesorilor, celor care — cum spunea Fănuș Neagu la premieră — își „risipesc cu dăruire viața între nemarginile câmpiei, pentru ridicarea fiilor de țărani", filmul este (chiar dacă scenaristului i-a trezit melancolii și aduceri aminte), în primul și în ultimul rând, un „exercițiu de stil" regizoral. De altfel cineastul debutant nu se sfiește să mute satul din Bărăgan (atât de specific scrierilor lui Fănuș Neagu) undeva pe plaiuri ardelene — pentru ca regizorul să-și poată încorpora experiențe personale —, în timp ce atmosfera creată devine de-a dreptul cehoviană, sau, mai exact, „mihalkovskiană" (din ambianța conacului din *Cantonul părăsit* nu lipsește decât... pianina mecanică, acordurile acesteia existând). Altfel, exercițiul regizoral lasă să se întrevadă un cineast inteligent, cu personalitate (dar încă în faza unui amalgam de influențe). Adrian Istrătescu-Lener a fost susținut, la debut, de operatorii Anghel Deca și Basarab Smărăndescu, de protagoniștii intrigii

— Dragoș Pâslaru, Șerban Ionescu, Victoria Cociaș-Șerban —, de alți actori, excelenți în roluri episodice (și „cehoviene"): Beate Fredanov, Valentin Uritescu, Vasile Nițulescu.

Regizorul Nicolae Mărgineanu a revenit cu o altă ecranizare, de data aceasta după o nuvelă de Ioan Slavici, propunând spectatorilor, în 1986, filmul *Pădureanca*, cu Manuela Hărăbor în rolul titular. Colaborând exemplar cu operatorul Doru Mitran, Nicolae Mărgineanu a încercat — și a izbutit — o sinteză între cele două distincte tratări stilistice ale operei lui Slavici pe ecran, aceea de un realism poetic frust din *Moara cu noroc* de Victor Iliu și expresia distilată, esențializată a unui film precum *Dincolo de pod*, ecranizarea „Marei" în viziunea regizorului Mircea Veroiu. Operațiunea i-a fost sugerată, neîndoios, și facilitată, de scenariul scriitorului Augustin Buzura, a cărui atragere în breasla scenariștilor constituie — cum am arătat — un câștig de esență pentru cinematografia noastră. Adaptând o proză clasică, scriitorul a pătruns cu respect, dar fără sfială, în „laboratorul" scriitorului de altădată. Geneza acestui film este rememorată, plastic, de către scriitor, într-un interviu (consemnat de Bogdan Burileanu) din revista „Noul Cinema", nr. 8/1990. Intrat în cinematografie la începutul anilor '80, cu scenariul de actualitate după romanul „Orgolii", Augustin Buzura evocă întâi, la o întrebare a ziaristului, relațiile de-atunci cu un important demnitar al vremii din Consiliul Culturii („nici nu merită să-i mai amintesc numele"), purgatoriul vizelor de aprobare: „Când am ajuns cu scenariul pentru aprobare la demnitarul cu pricina, el s-a simțit dator să-mi explice că, deși cartea era apărută, ba încă într-un tiraj nesperat de mare, totuși ar fi bine să țin cont de faptul că într-un fel sună două palme în carte și în alt fel pe ecran! Că altfel se vede securistul în carte și altfel pe ecran... În fine, a fost o odisee întreagă până ce am ajuns să fie prezentat filmul pentru ultima aprobare, la nivelul comisiei ideologice. Acolo, un alt mare demnitar, când a văzut securistul (evident că „altfel", probabil în felul lui) a început să vocifereze, indignat față de îndrăzneala noastră, argumentându-ne că aceasta e securitatea poporului, «creată de însăși clasa muncitoare», deci cum îmi permit eu să-mi bat joc de reprezentanții ei. N-a înțeles — sau n-a vrut să accepte — că eu descriam acolo o realitate, un moment istoric, pe care, le plăcea sau nu, erau obligați să și-l asume și securitatea, și pecereul și toți câți au condus țara — așa cum au condus-o... — în vremea aceea. Oricum, făcând o sumară socoteală, am ajuns la concluzia că timpul consumat pentru scrierea scenariului și străbaterea filierelor de aprobare a fost infinit mai lung decât cel care-mi fusese necesar pentru a scrie cartea." La o întrebare următoare, scriitorul evocă modul în care a ajuns, totuși, să scrie un al doilea scenariu, după lungi discuții, de data asta cu Ion Traian Ștefănescu, pe atunci prim vicepreședinte al Consililului Culturii: „Ion Traian Ștefănscu cunoștea perfect cultura și structura spectatorilor «supremi». De altfel, el era un tip deștept, cultivat, cu care puteai să discuți. Așa că, din vorbă-n vorbă, mi-a spus că cel mai bine ar fi să fac un scenariu după un autor clasic. (...) Mie unuia nu-mi era permisă actualitatea — cel puțin în ipostază cinematografică — pentru că ei știau foarte bine ce-ar fi ieșit dintr-un asemenea scenariu scris de mine (...). Așa că, pe deplin edificat asupra modului «cum se puneau problemele», m-am apucat să recitesc «Pădureanca». Știam nuvela din școală, nu-mi spunea mare lucru, dovedindu-se o melodramă care pe ecran și-ar fi relevat tocmai punctele slabe. Abia după trei, patru, cinci lecturi am găsit ideea cu holera. Și atunci ecranizarea a început să mă pasioneze cu adevărat. M-am dus la Ion Traian Ștefănescu și l-am întrebat dacă acceptă ideea de dragoste și moarte în timp de teroare. Plecasem de la trama nuvelei, iar teroarea era holera, privită ca o calamitate. Mă rog... pentru mine

calamitatea era alta, teroarea era și ea alta, dar mi-am zis că ambele pot fi astfel bine sugerate. Acest suport devenea pretextul de a avertiza, de a striga de pe ecran oamenilor: «Ce fel de bărbați mai sunt în țara asta, care nu se pot opune unei terori inoculate și manipulate?» Nu-mi mai aduc aminte cu exactitate fraza, dar de dragul ei am scris scenariul. Sigur că ea nu-i aparținea lui Slavici, ca și multe alte lucruri din film, dar nu am intenționat nici un moment să fac o simplă transpunere pentru ecran, doar un film de epocă, ci o trimitere la adresa mecanismelor cu ajutorul cărora individul este ținut sub ascultare. Nici finalul nu putea rămâne în film așa cum îl văzuse Slavici în nuvelă — că Iorgovan moare și i se ține lumânarea. Era absurd ca ultimul accent să cadă pe această dramoletă semănătoristă și atunci, dincolo de culpabilitatea evidentă a celor doi părinți față de destinul copilului lor, am revenit la teroare și la minciună, care se perpetuează una din alta. Lumea (e vorba de spectatorii din sală) era oricum obișnuită în acel moment cu fenomenul respectiv, eu n-am făcut decât să-l arăt cu degetul. În orice caz, mi-a făcut o mare plăcere să lucrez la acest film, care cred că și astăzi rezistă, iar colaborarea cu regizorul Nicolae Mărgineanu a fost excelentă — dovadă că el filmează deja *Fără identitate* (filmul se va numi *Undeva în Est, n.n.*), un scenariu pe care l-am conceput împreună, cu câțiva ani înainte, după o altă idee din «Fețele tăcerii»". Câteva interpretări actoricești din acest film — Manuela Hărăbor, Adrian Pintea, Șerban Ionescu, Victor Rebengiuc, Melania Ursu, Dorel Vișan, Nicolae Toma, Mihai Constantin, Claudia Stănescu, Larisa Stase Mureșan, Dan Bădărău, Florin Anton, Eugen Harizomenov, Ion Haiduc — împreună cu „semnele" personajelor create pe ecran confirmă șansele de durată ale unui film precum *Pădureanca* (la care au colaborat operatorul Doru Mitran, compozitorul Cornel Țăranu, scenografa Magdalena Mărășescu, autoarea costumelor Mioara Trandafir, monteuza Nita Chivulescu). Avatarurile din anii producției, ca și soluțiile găsite pentru depășirea impasurilor, au valoare de generalizare, de aceea le-am și evocat pe larg, ele fac parte din istoria filmului românesc în acei ani.

În 9 iunie 1986 a fost prezentată pe ecranele bucureștene ecranizarea regizorului Alexandru Tatos *Întunecare*, o adaptare pentru ecran a unui roman de succes în epocă de Cezar Petrescu. Din distribuție: Ion Caramitru, George Constantin, Remus Mărgineanu, Tania Filip, Vladimir Găitan, Dan Condurache, Florin Zamfirescu. Stabilind un „racord" între acest film și filmul anterior, vom avea în față dificultățile tot mai mari pe care le întâmpina, în epocă, producția cinematografică românească (chiar în cazul unor ecranizări). Regizorul Alexandru Tatos, de pildă, în ale sale „Pagini de jurnal" (editate postum, în 1994, de către soția sa, Liana Molnar-Tatos) evocă, pe zile, pe ore, o parte din „chinurile facerii" în cazul unui film ca *Întunecare*. Reproduc câteva însemnări ale cineastului. Sâmbătă 28 decembrie (1985): „Deznodământul e pe cale să-mi dărâme tot ce-am muncit atâta vreme. Tovarășul Dulea (devenit, între timp, vicepreședinte la Consiliul Culturii și Educației Socialiste, *n.n.*) are obiecții fundamentale la *Întunecare*: că totul este prea... întunecat, că nu răzbate nici o rază de lumină, că nu se vede mișcarea muncitorească, că nu..., că nu... Las la o parte stupizenia acestor obiecții, dar ele neagă filmul. Desigur că argumentele mele sunt limpezi, că știu să apăr ce-am făcut, dar mi-e teamă că voi duce un dialog surd. Momentul este, în general, fără precedent, teroarea s-a abătut asupra culturii, așa că nimeni nu mai stă să te asculte, toți se țin de scaun. Trebuie să mă pregătesc pentru un război rece de luni de zile. (...). Totul se năruie". Duminică 29 decembrie (1985): „Discuția cu tov. Dulea a fost scurtă și protocolară. «Cobra» — căci foarte bine

l-a poreclit Dan Pița — e foarte diplomat și nu e prost deloc. A început prin a mă tămâia, în legătură cu calitățile deosebite ale filmului, calitățile artistice, păstrându-și rezerva în ceea ce privește unele probleme ideologice. De fapt, sunt spaime și fac parte din prejudecățile stupide ale îngrozitorului timp pe care-l trăim. În mare, obiecțiile ar fi următoarele: filmul este prea „întunecat» și nu are nici o rază de speranță; războiul din 1916 a fost pentru noi benefic, ne-a adus Transilvania, și nu se vede eroismul armatei (!); nu se vede factorul decisiv al mișcării socialiste, factor pozitiv. Desigur, i-am explicat bășește că este vorba despre ecranizarea unei cărți anume și nu de o frescă istorică a acelor ani. I-am explicat pe îndelete resorturile filmului. Cred că le știe prea bine, dar în urechile lui sună ceea ce ar putea să spună alții, «mai mari». Poate că unele argumente și le-a însușit. Asta e speranța mea. A rămas să mai vadă o dată filmul și să mai avem o discuție. Una, două... Deci, cum spuneam, trebuie să mă pregătesc pentru un război lung". Nu insist cu citatele: războiul a fost, într-adevăr, lung, discuțiile — una, două, trei — au avut loc, în cele din urmă, după jumătate de an, filmul a fost prezentat în câteva avanpremiere (prima la Botoșani, în 19 mai) și apoi la București. Pentru ca „racordul" cu *Pădureanca* să fie complet, iată și o însemnare a regizorului datată luni, 26 mai (1986): „Astăzi va fi o nouă avanpremieră a *Întunecării* la Zalău, acolo unde conduce cel care m-a obligat să fac acest film, dar căruia trebuie să-i fiu recunoscător: Traian Ștefănescu (Ion Traian Ștefănescu fusese între timp „rotit", ca prim-secretar al Comitetului Județean P.C.R. Sălaj, *n.n.*). Probabil există multe cuvinte critice la adresa lui în jurnalul meu și tocmai acesta este faptul cel mai trist: că acum am ajuns să-l regretăm". Intră și aceste „amănunte" — nu-i așa? — în istoria filmului românesc...

Ecranizări aveau să se producă până în ultimul an pre-revoluționar (la care mă voi referi într-un capitol separat). Frapant — și „neverosimil" — este faptul că în acești ani, cei mai grei ai filmului românesc de până în '89, s-au realizat câteva dintre ecranizările rezonante din palmaresul producției naționale: două — ba chiar trei — savuroase „comedii de actori", *Cucoana Chirița* și prelungirea ei *Chirița în Iași* de Mircea Drăgan, filmul de autor al Cristianei Nicolae *Hanul dintre dealuri* și două dintre cele mai prestigioase ecranizări ale anilor '80, *Moromeții* de Stere Gulea și *Iacob* de Mircea Daneliuc. Să le luăm pe rând. Comediile după Alecsandri scenarizate de actrița Draga Olteanu Matei — care a „topit" în povestea sa Chirițele tradiționale, câte un Sandu Napoilă „ultra-retrograd" sau un Clevetici „ultra-demagog", alături de câte un păpușar din „Ieșii în carnaval" —, puse pe muzică modernă (George Grigoriu) cu rădăcini în partiturile de epocă ale lui Alexandru Flechtenmacher, au însemnat, pentru regizorul Mircea Drăgan, „pete de culoare" într-o filmografie cam ternă (cu tot ciclul *BD-urilor*). Sigur, antrenul filmelor stă, mai ales, în actori: Chirițoaia Dragăi Olteanu Matei este irezistibilă, ca și Bârzoiul lui Dem Rădulescu sau personajul emancipatei întârziate desenat de Ileana Stana Ionescu, în jurul lor stârnindu-se valuri-valuri de veselie cântată, susținute de Ștefan Tapalagă, Cezara Dafinescu, Bianca Ionescu, Cornel Constantiniu, Dorin Anastasiu, Rodica Popescu Bitănescu, Dionisie Vitcu, Monica Rusu, Adrian Păduraru, Jean Constantin, Iurie Darie, Teofil Vâlcu, Marian Hudac, Adriana Șchiopu, Lică Gherghilescu. Filmul are și o patină de epocă (autoarele costumelor Ileana Oroveanu și Elena Fortu au avut mult de lucru, la fel scenograful Vasile Rotaru), operatorul Ion Marinescu și monteuza Adriana Ionescu au susținut „ritmurile" avântatelor baluri de la Bârzoieni. Alecsandri, actori de clasă, corsete, sosuri franțuzite, o nineacă, niște aristițe și calipsițe, un musiu Șarl înotând în

neologisme, niște „serenade" cu Lampadie Cocirlă și Agachie Brustur: ce-i mai trebuie unei comedii de succes? Regizorul și-a atins țelurile: primul său film, *Cucoana Chirița*, a fost urmat de al doilea, *Chirița în Iași*, „festivalul" Alecsandri a „ținut afișul" — cu „repetir" — o perioadă destul de lungă. Ceea ce nu i-a împiedicat pe unii confrați să-și exercite verbul polemic (vezi înțepăturile lui Valentin Silvestru din „Cinema", nr. 6/1987, care ne întorc gândul spre autori acizi din presa interbelică): „Dacă e necesar să se refacă ambianța (presupusă) de la vremea piesei, apoi e necesar ca studiul să cuprindă și obiceiurile, moravurile, manierele, pentru ca tabloul să fie valabil. N-am însă impresia că regia, scenografia, interpretarea au fost absorbite de această preocupare. Prin urmare, se face masă mare la Chirița, într-o odaie care-i înghesuie din cale-afară pe meseni, astfel că acei ce servesc bucatele trebuie să-și înghiontească fie convivul din dreapta, fie pe cel din stânga. N-apucă însă ei bine să roadă un ciolan — trecând apoi, cu pripire, de-a dreptul la cozonac ori înghețată — că lăutarii izbucnesc într-o horă drăcoasă, ce ridică toți boierii și toate cuconițele într-o clipită cu dumicatul în gură, angajându-i în roată, în jurul aceleiași mese, unde-și încurcă picioarele cu ale scaunelor pe care șezuseră. Apoi se poate, boieri dumneavoastră? Asta se întâmpla — dacă se întâmpla — pe la hanuri strâmte de răscruce, în nopți târzii, cu cheflii adunați —, dar chiar și atunci, acolo, obiceiul era — de nu încăpea locul — să se dea mobila într-o parte ca să aibă unde să se desfășoare dănțuitorii. Dar în saloane? În conace? Păcatele noastre, așa comédie nu s-a pomenit, mai ales când era cu ighemonicon de protipendadă". Tot o comedie „de actori" a fost *Cuibul de viespi* (iunie 1987), un film „pus la cale" de Horia Popescu după piesa lui Alexandru Kirițescu „Gaițele". Personajele antologice ale acestei comedii „fără moarte", interpretate de-a lungul anilor de mari actrițe ale scenei ca Sonia Cluceru, Silvia Dumitrescu-Timică, Cella Dima, Maria Wauvrina, au prilejuit interpretări antologice și în filmul lui Horia Popescu: Tamara Buciuceanu-Botez (o Anetă Duduleanu explozivă), Coca Andronescu (Zoia: „nu mă las, țață', cât mai mișc un deget, uite-atât, nu mă las!"), Raluca Zamfirescu (Lena, un haz amărui), Gheorghe Dinică și Marin Moraru (cuplul din care sar scântei Georges-Ianache), Maria Ploae (o „cadră" de Margaretă), Ovidiu Iuliu Moldovan (Mircea, soțul adorat și rătăcitor), Viviana Alivizache (Wanda cea păcătoasă), George Constantin (oncle Michael), dar și ceilalți, Virginia Mirea — care-și trădează talentul copios în câteva replici —, Tora Vasilescu și Constantin Diplan (reîntâlniți, după... *Cursa*, Mircea Albulescu apărând și el, un personaj din afara textului), Vasile Muraru, Aimée Iacobescu, Simona Bondoc, Alexandru Repan, Teodor Danetti. Sigur, comedia amăruie a lui Alexandru Kirițescu trăiește, azi, nu numai prin actori: Horia Popescu a simțit bine „adresele" perene (nu neapărat contemporane) ale textului, contribuind, totodată — împreună cu operatorul Vivi Drăgan Vasile, cu scenograful Traian Nițescu, cu inginerul de sunet Horea Murgu —, la situarea tramei într-un timp dat. O experiență interesantă pentru regizoarea Cristiana Nicolae, dar și pentru filmul românesc în ansamblu, a fost abordarea unei proze fantastice a lui Ion Luca Caragiale, nuvela „La hanul lui Mânjoală", în filmul *Hanul dintre dealuri* (octombrie 1988). Regizoarea, practic, se re-descoperă, în spațiul „filmului de autor" (după o serie întreagă de filme „neutre" regizate în anii '80). Deși filmul iese din universul concentraționar al nuvelei — recurgând și la alte locuri de acțiune, conacul boierilor scăpătați, „citadela" polcovnicului —, deși elementele acțiunii originare sunt excesiv „socializate", regizoarea Cristiana Nicolae reușește o performanță deloc la îndemână, aceea de a reda pe ecran misteriosul „clarobscur" al prozei fantastice caragialiene.

I-a avut alături pe experimentații operatori Nicu Stan și Alexandru Întorsureanu, în echipă cu mai tânărul Mihai Truică, pe scenograful Cristian Nicolaescu și pe autoarea costumelor Viorica Petrovici, pe compozitorul Adrian Enescu. Protagoniștii misteriosului „suspans" post-pașoptist sunt Alexandru Repan (polcovnicul Iordache, temutul stăpân al locurilor), Dana Dogaru (o Mânjoloaie cum o vede Caragiale: „frumoasă, voinică și ochioasă"), Florin Busuioc (la debut, în Ștefan, rol cu capcane psihologice), Gina Patrichi (o jupâneasă cu presimțiri tragice), Mariana Buruiană (Kira, mireasa lui Ștefan), Cornelia Gheorghiu (mama lui Ștefan), Valentin Popescu; alături de ei, Teofil Vâlcu, Dalila Gall, Vasile Boghiță, Laurențiu Lazăr, Dem. Niculescu, Petre Nicolae, Victor Moldovan, fetița Cătălina Florescu, într-un rolișor „cu cheie". Iedul cel negru din povestirea lui Caragiale este și el la locul lui...

Ecranizările „mari" ale perioadei rămân *Morometii* și *Iacob*. Pentru regizorul Stere Gulea, ecranizarea unui roman ca „Morometii" de Marin Preda (a primului volum, în fapt, din acest roman esențial al satului românesc) a fost, neîndoios, un test de maturitate creatoare. „Rareori un film — scria Mircea Alexandrescu în cronica sa din revista „Cinema" (nr. 10/1987) — trezește o atât de puternică senzație de dominantă plastică încă din primele lui cadre cum o face filmul *Morometii*. El pare că preia, de undeva de departe, o atmosferă de dramă mocnită a unui sat cufundat în neguri, umbre și tăceri, cu orizont obturat și cer ascuns, totul învăluit într-un mister născut din amestecul de tonuri grave, întretăiate de strigăte, de foșnet de frunze. Satul, așa cum l-a văzut Andreescu, ar fi imaginea tutelară a *Morometilor* lui Stere Gulea. Filmul graficizează, prin alb-negrul său, creând o imagine din care face un adevărat cadru emblematic. După o îndelungă plimbare prin acest «început de lume», povestea care prinde viață o dată cu ivirea zorilor demarează lent, obosit, împovărată. Sunt zorile unei case necăjite, zori care se nasc anevoie pentru că și oamenii se ridică anevoie la încă o zi de trudă, nu pentru ziua de mâine, ci chiar pentru cea de azi. Toată prima parte a *Morometilor* se arată preocupată să deslușească secretul nu atât al oamenilor de pe aici, cât al acestei umanități, închisă în ea însăși chiar și atunci când vorbește și pare unită doar prin starea de așteptare. Fiecare așteaptă, nu însă același lucru: Ilie Moromete pândește cerul să vadă dacă a venit timpul să secere; Niculae pândește oile și mai ales pe una din ele care-i dă lui primele necazuri în viață; vecinul îl pândește pe Moromete să-l prindă la strâmtoare și să-i ceară să-i vândă salcâmul, pe care Ilie n-ar fi vrut să-l taie, dar o face când îi ajunge cuțitul la os (și sacrifică acest copac, simbolul înrădăcinării lui pe aceste locuri); îl pândește apoi să-i ceară locul din fundul curții; Moromete îl pândește pe perceptor; cârciumarul îl pândește pe el ca alegător; sora lui Moromete își pândește fratele ca să-i atâțe pe nepoți împotriva părintelui lor; copiii își pândesc părintele pentru împărțeala de avere. Și toată liniștea de «facere a lumii» se dizolvă în acest micro-univers pentru care problemele de fiecare zi nu sunt deloc mărunte. Satul lui Moromete din film începe să semene cu vremea pe care o descrie Marin Preda. Și devine, lent, un loc al unei drame care nu înțelege să folosească gesturi lagi și spectaculoase ca să se exprime, ci pauze, tăceri, răbufniri repede curmate de un oftat". S-a mai făcut observația că Stere Gulea preia povestea Morometilor lui Preda într-o concepție în care comunică propria sa cunoaștere despre țăranul român, despre felul lui de a reacționa la cotidian, felul lui de a gândi sub faldul eternității, propria lui simțire despre „iarba verde de acasă". Ne întoarcem astfel, vrând-nevrând, la implicațiile biografice ale romanului originar. Nicolae Manolescu, în capitolul „Cel din urmă țăran" din volumul „Arca lui

Noe", spune, vorbind despre autorul „Morometilor": „În această complicitate de limbaj a naratorului cu personajul său principal a intervenit, aproape sigur, și un factor biografic". Și aduce în sprijin o mărturisire a romancierului însuși, care, în „Viața ca o pradă" (o carte consacrată tocmai felului cum s-au născut „Morometii") relatează o împrejurare semnificativă: pe când reflecta la viitorul roman, „în mintea lui s-a stabilit brusc o legătură între o schiță de primă tinerețe, «Salcâmul», pe care n-a republicat-o în «Întâlnirea din pământuri» și romanul care-l preocupa din ce în ce mai mult"; Marin Preda a avut atunci revelarea că „uitarea" schiței aceleia în paginile ziarului în care debutase nu era întâmplătoare: în ea depusese un secret nici lui știut de la început: „Într-adevăr, de ce o lăsasem deoparte când știam că era lucrul cel mai inspirat pe care îl scrisesem?... Da, îmi aminteam de ce. Schița asta era un secret care nu trebuia dezvăluit. De ce? Așa! Era secretul meu. Că apăruse în «Timpul», trebuia, debutam, dar salcâmul acela trebuia ferit, era ceva de preț, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele. Și acum deodată mi-am dat seama de ce. Acel salcâm doborât era singura întâmplare din ceea ce scrisesem la douăzeci de ani care avea legătură adâncă, neștearsă, cu familia mea. Fragmentul final din «Întâlnirea din pământuri», prin care mă angajam să scriu un roman, era uitat, era o ilustrație a lecturilor mele din Swift. «Salcâmul» era însă un cod care trebuia divulgat. Scena cu doborârea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care, dacă știam s-o deschid, intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoșteam și pe care o puteam povesti". Tot Nicolae Manolescu ne oferă o a doua mărturisire a prozatorului (de data aceasta din „Imposibila întoarcere"), la fel de clară ca și cealaltă: „În fond, abjecția sau sublimul nu sunt suficiente prin ele însele ca să pună în mișcare imaginația și inspirația unui scriitor. Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața, și de aceea cruzimea, cât și josnicia, omorurile și spânzurările întâlnite des la Rebreanu și Sadoveanu, și existente de altfel în viața țăranilor, nu și-au mai găsit loc și în lumea scăldată în lumina eternă a zilei de vară. În realitate, în amintire îmi zac fapte de violență fără măsură și chipuri întunecoase, infernale, dar până acum nu le-am găsit sens... Poate că nici nu-l au!?" În film, firele biografice — ale prozatorului, ale regizorului-scenarist — se interferează, „biografia" Morometilor dobândind dimensiuni noi față de roman. Acest fapt a generat, de altfel, și unele critici destul de severe la adresa filmului — cum a fost și aceea a criticului Eugen Simion din „Literatorul", la câțiva ani după premiera filmului —, dar toți cei care și-au formulat rezervele au „citit" filmul, l-au „văzut" mai puțin. *Morometii* este un film *de văzut*. Astfel este gândit, astfel l-au... văzut regizorul-scenarist și operatorul Vivi Drăgan Vasile (care-și topește, la rându-i, în povestea Morometilor propriile experiențe de viață), compozitoarea Cornelia Tăutu, scenograful Daniel Răduță. Este de văzut, chiar dacă Ilie Moromete este mai hâtru în roman (dar ce moment superb are personajul din film la lectura ziarului în poiana lui Iocan!), chiar dacă pelicula, pornită cu intenția de a vorbi despre plecarea lui Niculae la școală — ceea ce, în fapt, se și întâmplă —, urmărește în principal drama lui Ilie Moromete, căzut adânc în sine însuși. În plus, Ilie Moromete este Victor Rebengiuc (sau invers!), o întâlnire „de zile mari" pentru filmul românesc. Ceilalți interpreți din film fac ce fac și izbutesc să-i „țină piept" lui Victor Rebengiuc: Luminița Gheorghiu în primul rând, dar și Gina Patrichi, Dorel Vișan, Mitică Popescu, Petre Gheorghiu, Florin Zamfirescu, copilul Marius Badea, toți rămânând, prin personajele lor,

în lumea fabuloasă de gând și de simțire a Moromeților. Prin *Iacob* (martie 1988), Mircea Daneliuc își relevă noi fațete ale unui talent prodigios. „Refugiul" regizorului în universul scrierilor lui Geo Bogza înseamnă o opțiune fundamentală. Partizan constant al „filmului de autor", Mircea Daneliuc și-a axat opera pe scenarii proprii, iar atunci când alte opere literare i-au inspirat creația (vezi și „cazul" Cezar Petrescu, de fapt pretextul „omului din vis"), motivele originare au fost translate, decis, spre propriul univers ideatic, spre propria lume interioară. La fel stau lucrurile și acum, când regizorul *pornește* de la proze de Geo Bogza. De data asta, însă, „filmul de autor" semnat Mircea Daneliuc este și un omagiu adus scriitorului care imortaliza, în urmă cu mai bine de șase decenii, „Țara de piatră" și, în urmă cu mai bine de cinci decenii, un fapt de viață numit „Moartea lui Iacob Onisia". În *Iacob*, cineastul de azi, asemenea reporterului de ieri, pătrunde în adâncul unor întâmplări dureroase din tragica lume a Apusenilor de odinioară pentru a le lumina miezul, pentru a le proiecta înțelesul la dimensiunea unor simboluri perene. Din nuvela care a stat la baza scenariului, Mircea Daneliuc a preluat doar faptul brut de viață: în ajunul sărbătorilor de iarnă, un om rămâne suspendat deasupra unei prăpăstii, în corfa unui teleferic, pe vreme de noapte și de ger, se opune din răsputeri tragicului sfârșit care-l așteaptă, face tot ce-i omenește posibil pentru a-și salva viața, dar toate disperatele sale încercări sunt zadarnice. Pornind de aici, *Iacob* este, în fapt, filmul Țării de piatră. Sunt strânse în scenariu mărturii de infern din viața subterană a Munților Apuseni (de odinioară și nu numai de odinioară): asistăm cu respirația oprită la ora exploziilor, când străfundurile se cutremură, la momentul unic al descoperirii filonului de aur, sigilat imediat pentru a nu fi prădat, la tragice accidente de muncă, devenim martorii umilitoarelor percheziții corporale efectuate la fiecare ieșire din șut, urmărim aventurile nocturne ale holongărilor (hoții de aur), trăim cotidianul cenușiu, de închisoare, al vieții din colonia de mineri, asistăm îngroziți la truda sisifică de zi și de noapte din adâncuri, unde oamenii-spectre sfredelesc muntele cu cele mai rudimentare mijloace tehnice, stropind cu sudoare și sânge fiecare grăunte de aur. În universul cinematografic simțim și spiritul reportajelor bogziene din tăbăcăriile de altădată, aflăm siluete din alte scrieri ale autorului, în timp ce principalele personaje ale conflictului sunt înzestrate cu o semnificativă biografie și viață personală. Iacob este minerul cu suflet de țăran care-și poartă crucea cu demnitate și înverșunare, un personaj tonic prin definiție, dăruit muncii și crezului său până la uitarea de sine, un *învingător* în lupta nedreaptă cu viața care-l *învinge*. Pentru Dorel Vișan, Iacob a devenit un personaj de suflet, cu care s-a identificat pe toată aria complexă de trăiri și stări sufletești a eroului; în secvențele finale, personajul își strânge spaimele, bucuriile și supliciul într-o memorabilă rugăciune: „Maria, Mihai, Aspazia, Veturia", așa sună, scrâșnit, pomelnicul care-i animă ultimele zbateri, ultimele fărâme de speranță. Celelalte personaje dobândesc, de asemenea, identități aprofundate (în spiritul sugestiilor bogziene): o soție încă tânără, văduvă cu doi plozi, Aspazia, căreia Maria Seleș îi evidențiază simplu, dar cutremurător, condiția de martiră; o soacră cu apucături „bătrânești" (Livia Baba, o compoziție substanțială); un ortac, tovarăș de trudă și suferință (Tripon, căruia Ion Fiscuteanu îi evidențiază, savuros, firea de „moț"); în sfârșit, o fetișcană ca o căprioară, cu zâmbet inocent și pălăriuță hoață (un rol superb pentru Cecilia Bârbora), o fetișcană-căprioară, care-i taie mereu calea eroului și pe care o așteptăm, parcă, dintr-o clipă în alta, să muște dintr-un măr: chiar, de ce nu mușcă Veturia dintr-un măr? Mai joacă în film Horea Murgu, Ion Besoiu, Dinu Apetrei și — într-o zguduitoare secvență-prolog — Florin Zamfirescu.

Asupra acestei secvențe de început merită să zăbovim. Regizorul Mircea Daneliuc își prefațează filmul cu o secvență-șoc care anunță, prefigurează deznodământul tragic. Filmul debutează, la propriu și la figurat, exploziv: un miner, ajuns la capătul puterilor, își pune capăt zilelor printr-un gest extrem, care sparge liniștea în cioburi de durere. S-ar părea că regizorul supralicitează, de dragul spectaculosului „pur" (operatorul Florin Mihăilescu, acest mare artist al imaginii transformă secvența într-un „film în film", pe întreg parcursul filmului el găsind, apoi, soluții artistice ideale). Întreaga desfășurare a intrigii, a conflictului, susțin riguros șocul inițial, pregătind deznodământul, cea de a doua „copertă tragică", prin argumente de tot felul — morale, sociale, filozofice, psihologice, etice și estetice — esențiale (la conturarea cărora contribuie în mare măsură ceilalți colaboratori ai acestui film-eveniment, compozitorul Anatol Vieru, scenografa Magdalena Mărășescu, autoarea costumelor Svetlana Mihăilescu, inginerul de sunet Horea Murgu, monteuza Maria Neagu). Deznodământul devine, așadar, mult mai spectaculos decât secvența de început, pentru că transformă un „caz" într-o dramă a unei colectivități. Într-un fel, ba chiar... în mai multe feluri, *Iacob* este un film premonitoriu...

„OPERE PRIME" (DE DURATĂ SAU DE UNICĂ FOLOSINȚĂ)

Critica a sancționat, la începutul deceniului al IX-la, „seceta" din zona debutului în ficțiune. Efectiv, anul 1981 n-a prilejuit decât un debut întârziat, acela al documentaristului Elefterie Voiculescu, cu *Fata morgana* (ianuarie 1981), un lungmetaj parabolic, rămas singular în filmografia de ficțiune a autorului, pe un scenariu de Florian Grecea, cu Dinu Manolache și Diana Lupescu în distribuție. Anul următor, de asemenea, un singur debut regizoral, tot un debut „special", acela al operatorului Nicu Stan cu filmul *Un echipaj pentru Singapore* (mai 1982), o primă colaborare a noului regizor cu scriitorul Ioan Grigorescu, pe un subiect nu lipsit de suspans, cu marinari români pe oceanele lumii. Colaborarea regizorului-operator cu scriitorul-scenarist va continua, într-un film sensibil, *Vreau să știu de ce am aripi* (martie 1984), povestea unei familii pe cale de destrămare, cu un aviator de cursă lungă (Ovidiu Iuliu Moldovan), o femeie obosită de-ale vieții (Valeria Seciu) și un copil de 12 ani, la vârsta întrebărilor fundamentale (Cosmin Șofron, cu antecedente cinematografice nu numai familiale, ci și personale, el era băiatul care punea zahăr în motocicleta nemților din serialul TV *Lumini și umbre*); mai jucau în acest film atașant Olga Tudorache (o bunică „haioasă"), Rodica Tapalagă (prietena casei), Letiția Ionescu (un zgâmboi cu șepcuță roșie), Cornel Revent (un vecin arțăgos), Gheorghe Cozorici (un medic veterinar pentru câinele Mitică), iar regizorul Nicu Stan — care a colaborat cu scenografa Marga Moldovan, cu compozitorul Vasile Șirli și cu autoarea costumelor Svetlana Mihăilescu — a și filmat, împreună cu Liviu Pojoni. Nicu Stan avea să mai facă doar două filme ca regizor, *Furtună în Pacific* (iunie 1986), unde era și scenarist — împreună cu Constantin Novac —, revenind pe oceanele lumii, și, apoi, *Cale liberă*, peste un an, când a coborât, împreună cu scenaristul Romulus Lal, printre constructorii metroului. Filmul impunea o actriță, pe Ruxandra Bucescu, în rolul unei... macaragiste devenită

studentă la „seral"; mai jucau în film Emil Hossu, Enikö Szilagyi-Dumitrescu, Mircea Albulescu, Iurie Darie, Dorel Vișan... Revenind la „seceta" debuturilor din primii ani '80, reacția criticii era justificată: vreme de câțiva ani, nici un regizor tânăr nu s-a apropiat de lungmetrajul de ficțiune. Dintr-o dată, apoi, anul 1983 a reabilitat „statutul debutanților", patru regizori tineri (Ioan Cărmăzan, Dan Marcoci, Cornel Diaconu, Constantin Păun) lansându-și pe piață primele lungmetraje, iar alți trei tineri cineaști (Dumitru Dinulescu, Dan Stoica, Ovdiu Drăgănescu), la festivalul de la Costinești, în același an, au acreditat ideea unor „scurtmetraje de încercare" (care va deveni „metodă" în lansarea debutanților), oferind „materie primă" pentru câteva filme de scheciuri lansate pe piață în anii următori. Debuturile acestea — fără a avea relevanța unor pelicule ca *Nunta de piatră* sau *Cursa*, prin care se afirmau, cu un deceniu în urmă, un Mircea Veroiu, un Dan Pița, un Mircea Daneliuc — au lăsat să se simtă, la cei mai mulți dintre nou veniți, semnele unei vocații, confirmată peste ani.

Primul care și-a manifestat ambiția exprimării într-un limbaj cinematografic modern (mai modern) a fost Ioan Cărmăzan. Noul venit, surpalicitând de bună voie soluția de-dramatizării, a transformat poemul său cinematografic *Țapinarii* — scris în colaborare cu Radu Aneste Petrescu — într-o suită de tablouri „monografice", unele de reală frumusețe și de captivantă expresivitate. Cum s-a subliniat în cronicile de premieră, opțiunea pentru mijloace rafinate de limbaj n-a reușit decât parțial să consolideze narațiunea, fie ea și „caleidoscopică", așa cum își propuneau autorii. Dincolo, însă, de observațiile — posibile și imposibile — făcute filmului la premieră (aprilie 1983), *Țapinarii* a lăsat să se întrevadă semnele de personalitate ale regizorului: pe un subiect insolit — atractiv și pentru că își propune incursiuni în universuri de viață necercetate —, Ioan Cărmăzan și-a propus, și a izbutit, spectaculoase „deschideri" spre metaforă. Eroii filmului, cu meseria lor aspră și austeră, trăiesc într-un fel de matrice din care nu se pot desprinde decât după ce înfăptuiesc câteva ritualuri ale existenței: vânătoarea, nunta, zborul, moartea. Modul în care regizorul înfățișează această lume din creierul munților, cu permanențele ei spirituale, cu contradicțiile dintre „tradițional" și „modern", cu aspirațiile și patimile, cu duritatea de stâncă a oamenilor, modul în care el stabilește și restabilește relațiile dintre „real" și „poetic" anunță, de la început, un cineast pentru care filmul este, deopotrivă, viață și profesiune de credință. Imaginile filmului — realizate de un operator, atunci, „în vogă" (pe urmă a plecat în America), Anghel Deca — au trăinicia fotografiilor din „albumele de familie". Interpreții, ca și compozitorul Dorin Liviu Zaharia, au intuit perfect intențiile regizorului. Peste ani, Ioan Cărmăzan aprecia astfel „lecția țapinarilor": „Dacă trebuie să mă uit cu nostalgie înapoi, mă gândesc că în el, în acest film, sunt adunate, uneori cam abrupt, toate nopțile mele de nesomn, toată dorința mea de a face *altfel* film. Toate îndoielile și chinurile, precum și binecuvântata meteahnă a debutantului de a spune totul pe nerăsuflate în primul strigăt" — scria regizorul în 1989. Despre *Țapinarii* și-au spus părerea (tot peste ani, în iunie 1989) și doi scriitori atașați de film. Unul, Bedros Horasangian: „*Țapinarii* lui Ioan Cărmăzan este un film care te obligă *să* și, mai ales, *să-ți* pui întrebări. O parabolă despre viață și moarte, despre dragoste și singurătate, despre sensul vieții. Un film existențialist — am putea forța o formulă, dacă ea n-ar fi plină deja de o sumedenie de alte conotații (...). Trama filmului este relativ simplă: omul și natura împletindu-și destinele. Ce înseamnă viața la munte, existența colectivă, dar și datul fiecăruia, așa cum i-a fost rostuit de soartă. Bătrânul, Mutul, Fata și ceilalți care vin și pleacă

în această unică lume — într-un fel un univers indus în propriile legi, unde mai funcționează relațiile statornicite între oameni în virtutea unor vechi și nescrise obligații morale — semnifică, fiecare în parte, destine umane. Relațiile dintre ele, într-o lume aspră, unde bucuriile sunt puține, iar viața nu chiar ușoară, dau însă o altă dimensiune micilor întâmplări, acel univers mărunt din care este alcătuită viața noastră. Un binevenit film de idei, care, firesc, nu a avut cum să atragă pe spectatorul superficial, dornic de «distracție»". Iar Mircea Nedelciu scria, la rându-i: „În 1981 sau 1982, nu știu când a început filmările la *Țapinarii* (...), având pe mână aparatele, echipa, fondurile, pelicula și vocea inconfundabilă a regretatului Dorin Liviu Zaharia, Cărmăzan, cu alura unui Zubin Mehta, s-a urcat la pupitrul unei imaginare orchestre simfonice, să dirijeze un recviem pentru o meserie ce încă nu dispăruse. Cei care dispar sunt copacii și, ca să fim precișii, ecologiști și globali, cu ei dispar pădurile! Așadar, filmul *Țapinarii* devine și un recviem al țapinarilor (ca breaslă) și unul al copacilor (ca pădure). Asta înseamnă ceremonial, asta înseamnă fâlfâirea aripii morții prin aerul tare al muntelui, asta însemană mister, miracol, vrajă, mit și ritual păgân. Un fel de mic paradis pentru uriașul Cărmăzan, regizorul. Atât de numeroase erau tentațiile și atât de puternice fantasmele care-l chinuiau din interior, încât a renunțat din capul locului să le reziste". Din albumul cu „fotografii de familie" al țapinarilor, ca breaslă și ca pădure, ne privesc peste ani Avram Birău, Mariana Buruiană, Șerban Ionescu, Remus Mărgineanu, ceilalți... Prin *Lișca*, așa cum am văzut, regizorul avea să confirme. Cât despre *Sania albastră*, celălalt film al regizorului din această perioadă (cu premiera în 1986), tot pe un scenariu de Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru — ca și *Lișca* —, este, în întregul lui, o „respirație poetică" (într-acolo duc intriga, imaginea operatorului Marian Stanciu, jocul interpreților — printre care Diana Gheorghian, Bogdan Stanoevici —, metaforele, cu sau fără „sănii albastre"); „din plecare", filmul — gândit poematic — își asumă riscuri. Oricum, lansarea în anii '80 a regizorului Ioan Cărmăzan este unul dintre momentele cinematografice marcante, filmele sale se înscriu pe linia unui „film de institut" promițător, *Cântă cucul și pe ploaie*, în care se simțea și un „simț civic" pierdut pe parcurs. La scurtă vreme după Ioan Cărmăzan, debuta în lungmetraj și regizorul Dan Marcoci, cu filmul *Mult mai de preț e iubirea* (mai 1983). Noul regizor depășise cu bine testul filmului scurt — o vreme, atunci, obligatoriu pentru cineaștii doritori de lungmetraje! —, printr-un „exercițiu de stil", intitulat chiar *Mobilă stil*, care pe lângă stilul... mobilei în cauză, lăsa să se întrevadă și o anume îndemânare stilistică a autorului. În *Mult mai de preț e iubirea* regizorul schimbă „tonul", ținând seama de factura scenariului propus de Nicolae Țic, practic ilustrarea proverbului cu „banii nu aduc fericirea": agreabil, cu o acțiune voit idilică, tinerească și tandră, cu interpreți simpatici și plăcuți — Rodica Negrea, Dinu Manolache —, reușește chiar puțin mai mult: printr-un plan secund al intrigii, vag ironic, cum se scria la premieră, filmul dădea senzația că soluțiile standardizate ale intrigii, ale „conflictului" și ale deznodământului sunt de factură parodică. Din păcate, regizorul n-a revenit pe ecrane decât o dată, la scurtă vreme după debut, prin filmul *Scopul și mijloacele* (iunie 1984), tot cu un scenariu de Nicolae Țic, axat pe o altă maximă de largă circulație, aceea cu „scopul scuză mijloacele". Cu același operator (Florin Paraschiv), cu aceeași interpretă, Rodica Negrea (de data aceasta cu Răzvan Vasilescu drept partener), cu alți câțiva actori valoroși — Petre Gheorghiu, Leopoldina Bălănuță, Cristina Deleanu, Ecaterina Nazare, Radu Panamarenco, Ștefan Sileanu, unii trecând doar prin cadru) —, regizorul nu și-a regăsit tandrețea și lirismul din filmul anterior decât în mica poveste

de dragoste a acțiunii; în rest, însăilări, schițe, contururi și o peliculă alb-negru, utilizată fără rosturi artistice. Dintre debuturile în lungmetrajul de ficțiune ale anului 1983, cel mai echilibrat a fost *Escapada* de Cornel Diaconu (mai 1983). Regizorul își alege drept spațiu predilect actualitatea. Sarcasmul peliculei oferă noi deschideri comediei cinematografice, acuzată adeseori pentru registrul său minor. Afirmat, în prealabil, pe teritoriile filmului documentar și ale scurtmetrajului de ficțiune, regizorul vădește respect pentru adevărurile vieții, nu este excesiv marcat de formația sa primordială (aceea de operator), arată că știe să lucreze cu actorii, aleși, de altfel, în majoritate, dintre interpreții de prim-plan (Valeria Seciu, Octavian Cotescu, George Constantin, alături de care apare Constantin Măru), portretele filmului fiind robuste, fără ostentații caricaturale. Înaintea acestui lungmetraj, regizorul își încercase și el puterile în scurtmetrajul de ficțiune, dând chiar o mică „lovitură" cu filmul *Tema 13: bătrânețea*, premiat — cu un Mare Premiu — la Bilbao (voi reveni asupra acestui film, el fiind inclus într-un film de scheciuri, *De patru ori start*). Privindu-și retrospectiv debutul, într-o anchetă publicistică, regizorul Cornel Diaconu face câteva precizări: „Un lucru este clar: nu pot folosi singularul, nu pot vorbi despre debutul meu, ci despre debuturile mele (...). Așadar, ca realizator am debutat în filmul de televiziune cu documentarul *Vlad Țepeș* din ciclul «Baladă pentru acest pământ». A urmat un alt debut, în documentarul pentru marele ecran, cu o serie de filme realizate pe șantierele naționale ale tineretului (în ciuda temei, niște filme atractive, cu observații de viață pătrunzătoare, *n.n.*). Cel mai drag îmi e *Familia mea*. Iată și prima mare nemulțumire: mai nimic din vastul material de viață acumulat atunci nu s-a reflectat (încă?) în lungmetrajele de mai târziu. Următorul debut, ca scenarist și regizor, în filmul artistic de scurtmetraj, *Tema 13: bătrânețea* a fost și un fericit debut într-o competiție internațională, cea de la Bilbao. Debutul în lungmetrajul artistic, *Escapada*, aș fi gata să-l mai încerc și într-o altă «cheie». *Salutări de la Agigea* a însemnat debutul într-un film cu autor colectiv, «autor» copleșit de importanța temei și de spaima că un singur film trebuie să rezolve artistic toate problemele (...). Debutul în lumea satului contemporan mi-a adus și bucuria unui personaj colectiv: *Niște băieți grozavi*". Este de reținut ideea „perfecționistă" a autorului privitoare la *Escapada*. Dar acest prim lungmetraj de ficțiune al regizorului Cornel Diaconu, considerat, la ora premierei, cum spuneam, ca un film echilibrat și sugestiv, are încă două atù-uri importante: beneficiază de un scenariu ofertant al scriitorului Mircea Radu Iacoban (autor care-și extindea registrul tematic după două povești din lumea fotbalului, „Totul pentru fotbal" și „Am o idee") și marchează intrarea în lumea lungmetrajului a operatorului Sorin Ilieșiu, devenit repede un „nume de bază" în imaginea de film. Cu Sorin Ilieșiu, Cornel Diaconu realizase și scurtmetrajul *Tema 13: bătrânețea*. După *Escapada*, regizorul a trecut prin experiența nefericită numită *Salutări de la Agigea* (august 1984), pentru a se regăsi abia peste patru ani, în *Niște băieți grozavi* (aprilie 1988): un scenariu hazliu și poetic, scris de Mihai Opriș și Aurora Icsari — despre „o echipă de tineri", într-un sat de câmpie, la ora secerișului —, filmat alert, vioi, de Alexandru Groza și Florin Țolaș (despre care s-a scris, la premieră, că este „un debut mai mult decât promițător!"), cu decoruri și costume plăcute și spirituale semnate de arh. Dodu Bălășoiu, care joacă și un rol de compoziție în film. Sarea și piperul sunt actorii: Petre Nicolae și Rodica Mandache (el, un „pozitiv" cu personalitate și cu ticuri simpatice, ea, o „sufletistă" incurabilă, cu gândul mereu la *Casablanca*), Lucian Nuță (un prim rol mai mare, de june prim), Sebastian Papaiani și Magda Catone (cu umor mucalit), Valentin Uritescu (o

compoziție savuroasă, „cu miez"), George Mihăiță și Vasile Muraru (fiecare cu stilul lui), Simona Gălbenușă, Maria Eremia, Mihai Bisericanu, Mihai Constantin... Regizorul Cornel Diaconu s-a priceput să mute centrul de interes al filmului de la acțiunea propriu-zisă — cam simplistă totuși (în ciuda hazului și-a poeziei), de fapt o sumă de locuri comune — spre atmosfera cu seve de viață în care-și duc existența „băieții grozavi", personajele emblematice ale intrigii. Propunându-și să se războiască cu poncifele *musical*-ului, Constantin Păun (un regizor venit din lumea filmului de animație) plătește tribut orgolioaselor sale intenții: ceea ce s-a reproșat filmului *Melodii la Costinești* (iulie 1983) este integrarea deficitară a numerelor cântate în poveste. De unde se vede — cum preciza cineva — că uneori e bine să ții seama de rigorile genului, chiar dacă poți mânui limbajul cinematografic modern, cum regizorul o dovedise în scurtmetrajul său *Clipele dinaintea singurătății*, inclus de asemenea în filmul de scheciuri *De patru ori start*. Filmul *Melodii la Costinești* a prilejuit, la premieră, și o micro-cronică originală a criticului Aurel Bădescu, în „Contemporanul", pe care o reproduc în întregime: „O (pre)judecată hilară ne-a deprins a numi «filme de vacanță», de divertisment, filme care apar în timpul verii sau a căror acțiune se desfășoară în anotimpul estival. Iată — zic eu — o peliculă ce vine cu îndârjire, cu încăpățânare, cu donquijotism, dacă vreți pe scurt, cu bun gust și cu inteligență împotriva acelei amintite (pre)judecăți lenețe și fără bun gust: *Melodii la Costinești*, film al unui debutant, Constantin Păun, pe un scenariu semnat de Mihai Opriș. Tot interesul în această veselă și alertă însăilare (nimic peiorativ!) comico-muzicală stă nu atât în ceea ce afirmă, cât în ceea ce refuză. *Melodii la Costinești* refuză, așadar, mai toate poncifele comediei muzicale așa cum e ea din păcate demult încetățenită pe aici, prin preajma casei noastre. Refuză cabotinismul, refuză diletantismul, refuză amatorismul. Ce rezultă din acest refuz? Nimic mai mult, dar nici mai puțin decât un film în egală măsură încântător și inteligent. Încântător, dacă ar fi doar să ne gândim la protagoniști: Mariana Buruiană și Horațiu Mălăele (fără a mai vorbi despre George Mihăiță, Bogdan Stanoevici, Jorj Voicu, Vasile Muraru) și la muzica lui Vasile Șirli. Inteligent, fiindcă e decupat (în special în prima parte) nervos, al naibii de nervos, adică exact ceea ce trebuia în acest caz, și pentru că — lucru ciudat — pe un asemenea (totuși) pretext se simte că omul acesta «vede film», dacă se poate spune așa. Sunt foarte curios ce se va întâmpla — profesional vorbind — cu acest regizor care, întâmplător, e de vârsta mea, deci are toate iluziile în față. Aș vrea să îl văd, totuși, la «șmotru». Adică la un lucru dincolo de divertisment. S-ar putea să avem o surpriză...". Surprize n-am avut. Constantin Păun n-a revenit pe teritoriile filmului de ficțiune cu actori. În schimb, în aceiași ani '80, a semnat un neobișnuit lungmetraj de animație, filmul istoric *Novăceștii* (despre care vom mai aminti)...

Să vorbim, acum, despre primele două filme de scheciuri, care au reunit câte patru scurtmetraje ale unor debutanți (printre ei, și cei trei cineaști de care aminteam, prezenți la Costinești '83): *De patru ori start* și *Vară scurtă*. *De patru ori start* (aprilie 1984) a cuprins scurtmetrajele *Tema 13: bătrânețea* de Cornel Diaconu, *Mobilă stil* de Dan Marcoci, *Clipele dinaintea singurătății* de Constantin Păun și *Întâlnirea din pământuri* de Dumitru Dinulescu. *Vară scurtă* (februarie 1985) a fost alcătuit tot din patru scheciuri: *O bucată de pâine* de Wilhelm Winhab, *Întârzierea* de Dan Stoica, *Înfruntarea* de Ovidiu Drăgănescu și *Vară scurtă* de Tereza Barta. Foarte pe scurt despre acest opt scurtmetraje. În *Tema 13: bătrânețea* (imaginea: Sorin Ilieșiu, scenografia: arh. Dodu Bălășoiu, costume: Maria Oteteleșeanu, muzica: Emil Dutulescu, cu: Constantin Codrescu, Valeriu

Câmpan, Nicolae Samoilă, Nina Filimon), regizorul-scenarist Cornel Diaconu aduce în prim-plan un „alter-ego", un student-operator care se pregătește să susțină un examen cinematografic, pe tema bătrâneții, își cizelează „la vedere" gândul artistic, dar faptul de artă este întârziat și împiedicat de tot felul de factori exteriori, „tema" examenului modificându-se pe nesimțite, într-a 14-a, să zicem, birocrația; o poveste simplă, cu reflecții de viață, „cenzurată" de o inteligentă ironie, de fapt un omagiu de suflet și simțire adus creatorului de artă. Cu *Mobilă stil* (imaginea: Florin Paraschiv, decoruri: Lucian Pârvulescu, costume: Maria Oteteleșeanu, muzica: Adrian Enescu, cu: Dinu Manolache, Corado Negreanu, Papil Panduru), regizorul-scenarist Dan Marcoci propune, cum am văzut, un „exercițiu de stil": eroul său, posesor al unui fotoliu de epocă, judecă lumea prin modul în care fiecare se raportează la obiectul cu pricina; desfășurat în spațiu oniric, filmul rămâne un posibil dialog — parodic — cu lumea. *Clipele dinaintea singurătății* (scenariul: Aristide Butunoiu, imaginea Sorin Popescu, decoruri: Bob Nicolescu, costume: arh. Andreea Hasnaș, muzica: Călin Ioachimescu, cu: Eugenia Bosânceanu, George Negoescu) este, pentru regizorul Constantin Păun, un test de realism psihologic: doi părinți, în prag de bătrânețe, așteaptă întoarcerea acasă a unui fiu care nu mai vine; un film trist, adevărat, pe tema infinită a relațiilor dintre părinți și copii. *Întâlnirea din pământuri* (scenariul: Ion Coja, după nuvela „Întâlnirea din pământuri" și alte scrieri de Marin Preda, decoruri și costume: Magdalena Mărășescu, cu: Valeria Seciu, Mitică Popescu, Ernest Maftei, Titel Răducanu, Arina Savu, Marius Curteanu, Ionel Mihalache) marchează debutul regizoral al lui Dumitru Dinulescu: cu câteva personaje din „Marele singuratic" pe lângă cele din „Întâlnirea din pământuri", filmul este axat pe două fragmente epice independente, dragostea curmată de moarte dintre Niculae Moromete și pictorița Simina (poveste dezvoltată de Iulian Mihu în *Marele singuratic*) și tinerețea tatălui lui Niculae; filmul rămâne o contribuție substanțială la ecranizarea operei lui Marin Preda, recomandă un cineast cu simț realist, valorificat ulterior — însă — cu multă parcimonie. Trecând la „secvențele" celui de al doilea film de scheciuri, *Vară scurtă*, este vorba tot de patru „starturi". *O bucată de pâine* (scenariul: Francisc Munteanu, imaginea: Alexandru Groza, cu: Ovidiu Moldovan, Mircea Anghelescu, Romeo Pop, Alexandru Georgescu, Dan Ivănescu, Emil Mureșan), în regia lui Wilhelm Windhab, este o „poveste de război", povestea unui ostaș român, pe frontul antifascist, a cărui supraviețuire este condiționată de o „bucată de pâine" primită de la un muribund (o bucată de pâine simbolică, soldatul a păstrat cu sfințenie, de fapt, o bucată de lemn); ambianțe plauzibile, filmului nu-i lipsește tensiunea, dar este insuficient „gradat". Prin *Înfruntarea* (scenariul: Nicolae Țic, imaginea: Septimiu Moraru, cu: Victor Rebengiuc și Vasile Muraru), Ovidiu Drăgănescu încearcă să demonstreze, în limbaj metaforic, că oamenii, pentru a depăși bariera neîncrederii, trebuie să se cunoască unii pe alții: într-un peisaj arid, ca-ntr-un început de lume, două personaje își caută propriile adevăruri, dar filmului îi lipsește „scânteia" care să-i lumineze mai bine propria idee. Cu filmul *Întârzierea* (imaginea: Alexandru Drăgușin, cu: Constantin Codrescu, Tamara Crețulescu, Dan Bubulici și copilul Alexandru Jedere), a trecut prin regia de film — fără să se oprească — și Dan Stoica: un copil dispare (premeditat) de acasă, timp în care cei trei părinți ai lui — mama, tatăl „vitreg" și tatăl care l-a abandonat — trăiesc un „moment al adevărului"; mișcările psihologice ale personajelor sunt marcate nuanțat, într-un scurtmetraj care evită, pe cât posibil, melodrama. În sfârșit, episodul *Vară scurtă*, care dă și titlul întregului (scenariul: Andrei Zincă, imaginea: Horia Lapteș, cu: Rada

Istrate, Doru Bandol, Valentin Uritescu, Radu Panamarenco, Ion Fiscuteanu, George Alexandru, Marina Procopie, copilul Alexandru Cseh), aparține regizoarei Tereza Barta și reprezintă „piesa de rezistență" a spectacolului cinematografic; autoarea ne duce gândul spre *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, chiar și prin povestire (dar nu numai prin povestire): reconstituind împrejurările în care un tânăr suferă un grav accident — fiind victima unui act de huliganism săvârșit în stare de ebrietate —, filmul *Vară scurtă* vorbește despre consecințele nefaste, chiar tragice, pe care le poate avea indiferența unora față de întâmplările semenilor. Trăgând o linie și adunând, putem conchide că scurtmetrajele acestea au folosit la ceva: trei din autorii primului cvartet, la ora filmului de scheciuri, prezentaseră pe ecrane și câte un lungmetraj (*Tema 13: bătrânețea* a deschis drumul spre *Escapada, Mobilă stil* a avut ca „efect" *Mult mai de preț e iubirea, Clipele dinaintea singurătății* au netezit drumul spre *Melodii la Costinești*), doar Dumitru Dinulescu, când a rulat pe ecrane *De patru ori start*, nu avea la activ nici un lungmetraj (dar va avea, curând, *Sper să ne mai vedem*). Lucrurile n-au stat la fel în cazul celui de al doilea cvartet: trei dintre regizori „s-au pierdut", iar Tereza Barta — care, de la sfârșitul anilor '80, lucrează în Canada (unde a repurtat și un Premiu Gémeaux pentru filmul *La noi, e aici*) — a rămas credincioasă filmului documentar, gen în care au excelat și părinții ei, Dona și Gabriel Barta. Scurtmetrajul de ficțiune a continuat să fie utilizat ca „trambulină" pentru lungmetraj și, periodic, au trecut fugitiv pe ecrane filme ale unor debutanți (unele într-un perfect anonimat): *Lucrarea de control* de Ilie Epstein (august 1986), un ultim rol pe ecran al lui Octavian Cotescu, alături de Mircea Anghelescu, Ion Fiscuteanu, Elena Bog și de interpreții principali, Marian Râlea și Magda Catone, într-un film cu imagini de Igor Antip, pe un scenariu de Ioan Bucheru (despre odrasla unui profesor universitar repartizată la țară), printre ceilalți colaboratori fiind scenograful Călin Papură, autorul muzicii Caroly Horvath, monteuza Ileana Puzdreac; *Comandă urgentă* de Doru Matei (septembrie 1987), un „film de război", despre sabotarea unei producții de zvastici într-o țesătorie din România, cu Remus Mărgineanu, Dan Condurache, Valentin Uritescu, Mircea Anghelescu, Petre Nicolae, Alexandru Dobrescu, Nicolae Praida, un film care lasă senzația de „déjà vu", din echipa căruia mai notez pe operatorii Marian Stanciu și Mihai Spătaru, pe scenograful Mircea Râbinschi și autoarea costumelor Lia Mantoc; cuplat, pe ecrane, cu filmul anterior a fost *Luminile din larg* de Stelian Stativă, o poveste cu liceeni la ora olimpiadelor de mate-fizică, scrisă de Mihai Istrățescu, filmată de Sorin Chivulescu, montată de Cristina Ionescu (printre colaboratorii regizorului fiind și scenograful Mihnea Tăutu, autoarea costumelor Ioana Păunică), cu Florin Fl. Piersic, Ana Ciontea, Rodica Mureșan, Alexandru Repan, Virgil Andriescu, Mihai Bisericanu, Claudia Nicolae, Adrian Titieni în principalele roluri ale tramei. Din păcate, nici unul dintre acești autori — pe care presa, la premieră, i-a primit cu îngăduință — n-a perseverat: deși ei au reușit performanța de a debuta într-o perioadă foarte critică pentru cinematografia națională, tineri regizori ca Ilie Epstein, Doru Matei (altfel, un documentarist „titrat"), Stelian Stativă nu s-au putut menține pe „linia de plutire". În 1993 va fi programat pe ecrane încă un film de scheciuri (ultimul din aceste serii), *Autostop*, cu două narațiuni „complementare": *Podul* de Valeriu Drăgușanu și *Fără lumini de poziție* de Mihnea Columbeanu. Cei doi regizori vor rămâne în „circuit", îi vom întâlni pe afișele cinematografice ale anilor '90: Valeriu Drăgușanu va realiza în 1993 filmul *Timpul liber*, iar Mihnea Columbeanu, pe un scenariu propriu (el a fost co-scenarist

și în episodul din *Autostop*, împreună cu Adrian Dohotaru), va face și el parte din „primul val de debuturi" postrevoluționar, cu lungmetrajul *Neînvinsă-i dragostea*.

Să ne întoarcem, însă, la debuturile în lungmetraj ale anilor '80... Filmul *Sper să ne mai vedem* de Dumitru Dinulescu avea premiera în noiembrie 1985. Era un debut „așteptat". Regizorul Dumitru Dinulescu absolvea facultatea de regie în 1973, cu un scurtmetraj vesel și deloc gratuit, *Iaurtul și cunoașterea lumii*, după o proză de Teodor Mazilu. Tot pe atunci (înainte și după) semna câteva filme de televiziune, majoritatea pe versuri de poeți români, clasici și contemporani. Aveau să treacă mulți ani până la amintita *Întâlnire din pământuri*. Între timp a scris carte după carte, a montat spectacole de teatru. În registrul ironico-poetic care-i caracterizează și prozele („Robert Calul", „Linda Belinda" „Galaxia burlacilor", „Eu și Robert Calul") se desfășoară și debutul său în cinematograful de lungmetraj: filmul *Sper să ne mai vedem* pornește de la un scenariu de Ion Băieșu, o „sursă" prielnică regizorului, cum s-a dovedit a fi și Teodor Mazilu. Un tânăr inginer hidroenergetician vine după o lungă absență în satul său natal, Aldeni, își petrece concediul transformând o moară părăsită într-o microhidrocentrală și pleacă, lăsând oamenilor un dar frumos, născut din pasiune, pricepere și recunoștință, din bucuria de a se face util semenilor, pleacă, fără a aștepta la rându-i recunoștință, ba chiar stârnind în urma lui o neliniște birocratică, vine și pleacă aproape anonim, dar cu simțul datoriei împlinite: acesta este scenariul lui Ion Băieșu, un scenariu simplu, fără vorbe mari, pe parcursul căruia este schițată și o frumoasă poveste de dragoste. Două lucruri reține atenția, în mod special, în filmul *Sper să ne mai vedem*. În primul rând *tonul* relatării cinematografice: un ton cât mai firesc, de mare sinceritate, umorul și poezia făcând „casă bună", susținându-se și completându-se reciproc. În al doilea rând, modul în care regizorul și-a alcătuit distribuția, apelând la multe chipuri mai puțin familiare ecranului, actori de la teatrele din țară (fără a-i uita pe bucureșteni): rolul principal este încredințat unui actor — atunci — craiovean, Valentin Mihali, partenera sa e o tânără actriță clujeană, Ileana Harșa-Negru, și ambii protagoniști justifică încrederea acordată, în relație cu mari actori ai scenei și ecranului românesc, Mitică Popescu (în rolul unui primar pățit), Dorel Vișan (un șef de depozit original), Ion Besoiu, Dan Condurache, Margareta Pogonat; roluri foarte bune creează și Maria Dumitrache-Caraman (o profesoară cu iz de „domnișoară Cucu"), Maria Gligor (gazda inginerului), Puiu Belaus (într-o partidă de table), Wilhelmina Câta, Stelian Preda, o campioană olimpică (Elizabeta Guzganu), o cântăreață de operă (Valeria Rădulescu), un... Ion Dolănescu. Tonul degajat al peliculei a fost susținut de operatorul Alexandru Groza, compozitorul Gabriel Purdea, scenograful Cristian Niculescu, autoarea costumelor Mioara Trandafira. Având „final deschis", poate că lungmetrajul de debut al lui Dumitru Dinulescu merita și o serie a doua (să zicem... *Anul trecut la Aldeni*), dar au trecut, iarăși, foarte mulți ani până când regizorul a mai făcut un film: *Nuntă cu sirenă*, la Studioul de Film TV.

Anii 1986–1988 — oricât ar părea de ciudat — au redevenit „darnici" în debuturi: au lansat, atunci, lungmetraje de ficțiune regizori ca Anghel Mora (*Rezervă la start*), Cristina Nichituș (*Pădurea de fagi*) și Dorin Mircea Doroftei (*Nelu*)... Filmul *Rezervă la start* de Anghel Mora — pe un scenariu scris în colaborare cu Șerban Marinescu — este un film — cum s-a scris la premieră — „bărbătesc", inspirat din lumea sportului, dar un film care depășește condiția „filmului sportiv", stabilind translații între film și viață, punând în discuție nu numai prețul performanței sportive ci și prețul performanței umane,

aducând în prim-plan (de fapt în plan secund!) exemplul moral al unui om care știe să trăiască pentru ceilalți. Film „de autor(i)", dar și de echipă, *Rezervă la start* a dat „lovitura" la festivalul de la Costinești (în anul unor filme precum *Morometii, Flăcări pe comori, Niște băieți grozavi, Nelu* etc.), unde a obținut — în anul de „grație" 1988 — premiul „Opera prima" (Anghel Mora), premiul pentru imagine (Marian Stanciu), premiul pentru muzică (Adrian Enescu) și premiul pentru montaj (Melania Oproiu, care, în paranteză fie spus, a montat și filmul *Niște băieți grozavi*). Ar fi și niște actori de amintit în *Rezervă la start*: George Alexandru, Mihai Stan, George Csapo, Ion Roxin, Bogdan Stanoevici... Cristina Nichituș debuta, în aceeași perioadă, cu filmul *Pădurea de fagi*, pe un scenariu de Francisc Munteanu, cu imagini de Cristian Comeagă și Marian Stanciu, cu muzică de Dan Ardelean, și cu o distribuție impresionantă (în care au figurat și multe actrițe tinere): Raluca Penu, Anca Sigartău, Tora Vasilescu, Dionisie Vitcu, Traian Stănescu, Radu Vaida, Catrinel Dumitrescu, Cecilia Bârbora (cu un an înaintea rolului din *Iacob*), Carmen Trocan, Iulia Boroș, Elisabeta Adam, Mihaela Mitrache, Iulia Cegolea, Miruna Birău, Virginia Rogin, Florin Zamfirescu, Vasile Muraru, Valentin Mihali, Ștefan Velniciuc, Petre Gheorghiu-Dolj, Eusebiu Ștefănescu, Ion Lupu, Dan Puric, Virgil Andriescu (am menționat multe nume din distribuție: efectiv, pentru concentrația de tineret, „cast"-ul acestui film mi se pare exemplar). Este vorba, în *Pădurea de fagi*, despre povestea de viață a unor telefoniste, pe care evenimentele din august '44 le-au prins „la datorie". Cristina Nichituș avea să mai facă un film, în 1988, *Liliacul înflorește a doua oară*, pe un scenariu de Sorin Holban, cu imagini de Bogdan Smărăndescu, tot cu muzică de Dan Ardelean, un film în care joacă Nineta Gusti, Rodica Mandache, Adriana Pitești eanu, Emilia Popescu, Adrian Titieni, Ion Besoiu, Mihai Dinvale, Anca Sigartău, Mihai Mălaimare și asupra căruia — prin forța lucrurilor — voi reveni. Într-o frumoasă carte a Cristinei Nichituș — apărută la Editura „Media On", în anul 2000, și intitulată... „Cu Diligența prin Pădurea de fagi" —, Ileana Berlogea spune următoarele, într-o prefață, despre peliculele autoarei: „Filmele Cristinei Nichituș *Pădurea de fagi* și *Liliacul înflorește a doua oară*, mă refer la cele de lungmetraj, alături de numeroasele pelicule de scurtmetraj, o dezvăluie, la fel ca și această carte, hotărâtă, sensibilă, paradoxal de energică și fină în egală măsură, însetată de absolut și libertate, dornică să comunice oamenilor și bucurii și dureri". Cât despre Dorin Mircea Doroftei, lungmetrajul său de debut, *Nelu* (septembrie 1988) a fost bine primit de critică. Nelu este un băiat de vreo 13 ani, nu tocmai răsfățat de viață (până la proba contrarie), care are de înfruntat tot felul de vicisitudini existențiale — o familie dezbinată, consecințele suspiciunilor penale care planează asupra părinților săi —, dar care își asumă o misiune deloc ușoară, aceea de a afla un răspuns la toate nedumeririle sale. Regizorul debutant a știut să profite de șansa unui scenariu de D.R. Popescu (în care motivul „îngerilor triști" coexistă cu motivul „fructelor de pădure"), dovedind o bună cunoaștere de viață și o riguroasă stăpânire a arsenalului profesional. L-au ajutat, mult, pe regizor, membrii echipei de realizatori — Horea Murgu, Adrian Păun, Dan Ștefănică, Maria Neagu, Lucia Morariu, aceasta din urmă debutantă, ca autoare de costume — ca și interpreții, junele Mihai Brătilă (cu *Un cântec în zori* la activ), Tora Vasilescu și Florin Zamfirescu (pe post de părinți), Melania Ursu (mama-Veta, un emoționant „om de suflet"), Radu Duda (pentru care rolul milițianului Nelu — tot Nelu! — a însemnat nu numai „ieșirea în lume" a unui actor ieșean, ci și — prin ecourile sale — „intrarea" în... familia regală). Mai joacă în film Mihai Cafrița, Mihai Mălaimare, Manuela Ciucur, Virgil

Andriescu, Dan Condurache, Tudorel Filimon, Oana Ștefănescu. Pentru că tot am amintit, în acest capitol, despre Festivalul de la Costinești (înființat în 1978), ar fi de menționat că și acest ultim film a luat un premiu „Opera prima" acolo. „Stațiunea tineretului" a fost, pe tot parcursul deceniului, un spațiu cinematografic propice debutanților, multe dintre filmele realizatorilor la început de carieră intrând în palmaresul competiției. Numai că și debuturile, cum am văzut, au fost de calibre diferite: unele n-au dansat decât o vară...

„BĂTĂLIA" DINTRE CANTITATE ȘI CALITATE

Între anii 1981 și 1989 s-au produs peste 250 de filme de lung metraj: a fost cel mai prolific deceniu din istoria cinematografiei naționale și, implicit, cel mai... neverosimil. Faptul că în această perioadă *foarte grea* pentru filmul românesc — cu imixtiuni vehemente și tot mai aberante ale cenzurii în procesul creator — s-au înregistrat adevărate recorduri *cantitative* și au apărut performanțe *calitative* atestă — pe de o parte — capacitățile „frontului creator" (și reclamă, desigur, o „bilă albă" pentru cineaști), pe de altă parte este de natură să pună pe gânduri. La o analiză a producției cinematografice reiese că preocuparea de căpetenie, în primii ani ai deceniului al nouălea — când s-au înregistrat producții masive de lungmetraje: 31 în 1981, 30 în 1982, 32 în 1983, apoi câte 26 de filme în 1984 și 1985 —, a fost consolidarea fluxului productiv, deci realizarea anuală a unui număr cât mai mare de filme. O consecință imediată a fost, adesea, scăderea exigenței artistice, coborârea „ștachetei": în goana după cantitate a fost sacrificată calitatea. Se poate vorbi, așadar, chiar despre o „bătălie" (directă, dar mai ales indirectă) între calitate și cantitate. Există, însă, și un efect „secundar" al acestei bătălii între cantitate și calitate: cu cât numărul filmelor crește, cu atât este mai mare procentul lucrărilor valoroase. Parcurgând situația producției de lungmetraje în primii ani ai deceniului al nouălea, sunt de reținut toate aceste interdependențe — să le zicem „negative" și „pozitive" — dintre cantitate și calitate.

Cum am văzut în capitolele anterioare, deceniul a început cu un „vârf de lance" și cu alte filme care — în ciuda condițiilor ideologice ale vremii — au izbutit să spună lucrurilor „pe nume". Nu voi reveni asupra unor asemenea pelicule — *Croaziera* de Mircea Daneliuc sau *Probleme personale* de David Reu, după scenariul lui Grigore Zanc —, după cum nu voi reveni asupra altor filme — ecranizări, debuturi, „filme de adio" etc. — la care am zăbovit în alte capitole. Ce alte filme au apărut pe ecranele anului 1981? Sergiu Nicolaescu, foarte activ în continuare, a ieșit pe piață cu *Capcana mercenarilor* (ianuarie 1981), un film — scris în colaborare cu Liviu Gheorghiu — insolit ca gen în filmografia autorului, a cărui acțiune se petrece în toamna anului 1918, în castelul cu „fantome" al unui baron dintr-un sat transilvan, aflat undeva între Oradea și Cluj; o distribuție solidă — cu Gheorghe Cozorici, Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Amza Pellea, Jean Constantin, Colea Răutu, Cornel Gârbea, Constantin Rauțchi, mulți alții, și Sergiu Nicolaescu, desigur —, „șapte magnifici" care înfruntă 50 de mercenari, personaje-perechi, imagini de Nicolae Girardi și ilustrație muzicală de Ileana Popovici. Dan Pița, tot pe atunci, închidea „westernul românesc" (început de el și continuat de Mircea Veroiu) cu episodul *Pruncul, petrolul*

și ardelenii (ianuarie 1981), pe un scenariu, de data aceasta, al lui Francisc Munteanu — doar „după o idee" de Titus Popovici; în linii mari, aceiași actori, într-un film ironic și tandru deopotrivă, în care, pe lângă Ilarion Ciobanu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Diaconu, Ștefan Iordache, Jean Constantin, Tania Filip, apar — și se văd bine — Dragoș Pâslaru, Carmen Galin, Ion Anestin, Elisabeta Adam, Papil Panduru, Dumitru Palade. Se afla „la datorie", adică pe ecrane, și Geo Saizescu, de data aceasta cu o comedie mai specială, un policier tratat în registru comic, *Șantaj* (februarie 1981), al cărui scenariu — scris de Rodica Ojog-Brașoveanu în colaborare cu regizorul — a pornit de la un roman al scriitoarei, „Omul de la capătul firului"; în jocul hazliu de-a hoții și vardiștii al regizorului au intrat Ileana Stana Ionescu, Sebastian Papaiani, Silviu Stănculescu, Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Mircea Șeptilici, Amza Pellea, Ioana Bulcă, Enikö Szilagyi, Tănase Cazimir (un actor de policier „prin definiție"). Regizoarea Cristiana Nicolae a propus spectatorilor *Stele de iarnă* (martie 1981), pe un scenariu de Mircea Herivan, intitulat inițial „Observațiile medicului șef asupra marilor campioni", un film „sportiv" cu ecouri de dramă, povestea unui bobeur (Val Paraschiv) aflat la capătul „vârstei sportive"; mai joacă în film Gheorghe Cozorici, Maria Rotaru, Andrei Török, Constantin Drăgănescu, Andrei Finți, Grigore Gonța și, într-o ultimă apariție pe ecran, Ion Fintești eanu, iar imaginile — unele spectaculoase — aparțin operatorului Gabriel Tarko. După o pauză destul de lungă, Francisc Munteanu a revenit pe ecrane cu *Detașamentul „Concordia"* (aprilie 1981), o povestire „datată", despre un pirotehnician în august 1944; unul dintre ultimele roluri pe ecran ale lui Cornel Coman — ultimul avea să fie pe micile ecrane, în 1982, rolul comisarului din serialul *Lumini și umbre* —, alături de alți actori importanți, printre care Ovidiu Iuliu Moldovan, Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Fory Etterle, Elena Albu („încă o demonstrație că se înșeală cei care cred că n-avem actrițe cu mare vocație pentru film" — cum scria Valerian Sava la premieră). Rula atunci pe ecrane și *Dragostea mea călătoare* (aprilie 1981), pe un scenariu de Nicolae Țic, cu imagini de Ion Dobre; jucau Angela Ioan, Constantin Diplan, Radu Panamarenco, Ion Vâlcu, Horațiu Mălăele, Victor Radovici, Melania Ursu, Eusebiu Ștefănescu printre protagoniști: o temă serioasă, urbanizarea, tratată în registru comic, cu accente ironice. Mai puțin inspirat ca de obicei, Manole Marcus propune (tot atunci) *Punga cu libelule*, un scenariu al unui cuplu „rodat", Fănuș Neagu — Vintilă Ornaru, cu personaje și întâmplări brăilene în preajma lui august '44; o intrigă naivă, cu cântărețe spioane (pe post de... Mata Hari, Enikö Szilagyi), cu conspirații aduse din condei, chiar dacă printre protagoniști erau Marcel Iureș, Ion Caramitru, Gheorghe Visu, Victor Rebengiuc, Mihai Pălădescu, Catrinel Paraschivescu, Iancu Lucian, Dan Condurache, Ștefan Sileanu, Olimpia Arghir. În aceeași perioadă, „folosindu-se" de actori spectaculoși ca Sebastian Papaiani, Mimi Enăceanu, Adela Mărculescu, Tamara Buciuceanu-Botez, Ileana Stana Ionescu, Adina Popescu, Nicu Constantin, Coca Andronescu, Julieta Szönyi și de câțiva copii simpatici, Nicolae Corjos a „pus în pagină" un scenariu hazliu, *Alo, aterizează străbunica!* (iunie 1981), de Rodica Padina, cu o străbunică întreprinzătoare. Sergiu Nicolaescu revenea pe platouri la cinci luni după filmul anterior, cu *Duelul*, pe un scenariu scris în colaborare cu Vintilă Corbul: o revenire „în forță" a comisarului Moldovan, printre noutățile filmului fiind o galerie pitorească de copii ai străzii (cu mutre și limbaj colorat), o lume interlopă viu pigmentată, cu un pitic-rege al cerșetorilor, cu un olog (iscoadă a milionarilor epocii respective), cu o interpretă insolită, Ana Maria Moculescu, și cu o scenografă în premieră, Gabriela — viitoare — Nicolaescu.

Pe un scenariu scris împreună cu Petre Luscalov, regizorul Gheorghe Naghi aducea pe ecrane *Fiul munților* (iunie 1981), cu imagini de Vivi Drăgan Vasile și cu Ștefan Mihăilescu-Brăila, Aurel Giurumia, Carmen Maria Strujac, Cornel Nicoară, Gheorghe Dănilă plus alți copii simpatici în distribuție (Iulian Bălțătescu, Isabela Zaharia), un film — cam — naiv, cu un fals englez, o localnică autentică și un urs, Mitică, pe cărări de munte, de la Durău la cabana Pâcla. Cu cronici vesele, în ton cu filmul, la premieră (vezi textul Eugeniei Vodă din „Cinema", nr. 7/1981), *Am o idee!* de Al. G. Croitoru (iulie 1981) a transpus pe ecran un scenariu amuzant al lui Mircea Radu Iacoban, inspirat din lumea fotbalului, realizând, cu comici dezlănțuiți, un film vesel, deconectant, la care — vorba autoarei citate — „n-o să te duci cu Rubliov în cap, cu Bach în urechi și cu agurida-n traistă"; în această comedie cu cel mai mare număr de vedete pe cap de personaj joacă — printre alții — Petre Gheorghiu, Val. Plătăreanu, Ovidiu Schumacher, Jean Constantin, Dem Rădulescu, Ștefan Tapalagă, Nicu Constantin, Stela Popescu, Vasilica Tastaman, Melania Cârje. În aceeași perioadă rulau pe ecrane: filmul de montaj (consacrat marilor sportivi din ultimele trei decenii) *Campionii* de Constantin Vaeni (iulie 1981); un film cu o poveste subțirică — scrisă de Ilarion Ciobanu — *Tridentul nu răspunde* de Ștefan Traian Roman (iulie 1981), în care apăreau, printre alții, Bogdan Stanoevici, Boris Ciornei, Alexandru Lungu, Victoria Dobre; un film de Mircea Moldovan, *Convoiul* (august 1981), cu câteva nume de reținut pe generic — operatorul Liviu Pojoni, compozitorul Tiberiu Olah, scenaristul Horia Nicolae Murgu, care transcrie experiențe personale, actorii Ernest Maftei, Costel Constantin, Emil Hossu, Rozina Cambos —, o poveste cinematografică cu „termen de valabilitate" expirat. În aceeași perioadă, Nicolae Mărgineanu, pe un scenariu la care a colaborat cu Iosif Naghiu, realiza un film cu desăvârșiri plastice, *Ștefan Luchian* (septembrie 1981), o peliculă care marca intrarea regizorului în „prima linie" a autorilor cinematografici. Mai mult — și altceva — decât un demers biografic tradițional, filmul, parcurgând drumul de viață al pictorului, fără insistențe pe detalii biografice, deschide o perspectivă spre lumea de gând și simțire a personajului evocat, spre epoca în care a trăit artistul, încercând să vadă ce este dincolo de celebrele flori ale lui Luchian, de anemonele sale emblematice, de garoafe, dumitrițe și trandafiri. Însoțit de artiști și profesioniști exemplari — operatorul Călin Ghibu, compozitorul Lucian Mețianu, scenograful Nicolae Drăgan, autoarea costumelor Cătălina Iacob, monteuza Cristina Ionescu —, Nicolae Mărgineanu a reușit un dens și relevant film de atmosferă, adevărate „tablouri cinematografice" în care personajele, începând cu Ștefan Luchian, în interpretarea nuanțată a actorului Ion Caramitru (care parcurge o gamă foarte variată de stări, sentimente și reacții), au, fiecare, „semnul" lor în compoziția de epocă: Maria Ploae, în personajul ei, esențializează iubirile pictorului (și o face cu reală forță de seducție), mulți alți actori — George Constantin, Victor Rebengiuc, Monica Ghiuță, Ovidiu Schumacher, Nicolae Urs, Mircea Constantinescu, Petre Gheorghiu, Ștefan Velniciuc, Adrian Rățoi, Andrei Csiky — pun peceți personale care întregesc tabloul tipologic. Tot în toamna anului 1981, Virgil Calotescu venea pe ecrane cu un film liric, *Ana și „hoțul"* (septembrie 1981), un „hoț" în ghilimele jucat de Gabriel Oseciuc și o Ană cuceritoare jucată de Carmen Galin — într-o distribuție cu multe alte „nume de atracție": Amza Pellea, Dorina Lazăr, Costel Constantin, Stela Popescu, Aurel Giurumia, Radu Gheorghe, Dinu Manolache, Alexandru Arșinel, Constantin Dinulescu, Papil Panduru; să mai spunem că filmul viza — cum se scria la premieră — „recuperarea (morală și socială) a unui tânăr care a greșit"? Cel

de al doilea film al lui Tudor Mărăscu, *Învingătorul* (octombrie 1981) confirmă calitățile regizorului — etalate în *Bună seara, Irina* — dar are ciudățeniile lui: scenariul este scris de un actor, Dumitru Furdui (și vorbește despre învinși și învingători, în ring și în viață), în rolul principal apare un boxer, Marian Culineac (fost campion național). Toate acestea mută centrul de interes al intrigii de la „ca-n film" spre „ca-n viață". Partenera „învingătorului" este Tora Vasilescu, mai joacă în film Nicolae Praida, Ion Anestin, Constantin Brânzea, Radu Panamarenco, Zoe Anghel-Stanca, Traian Dănceanu, Aurel Cioranu (imaginea: Valentin Ducaru, decorurile: Nicolae Șchiopu, costumele: Hortensia Georgescu, muzica: Dinu Petrescu). Tot atunci, Mircea Mureșan propunea un „film de autor", *Întoarcere la dragostea dintâi* (octombrie 1981), cu Rodica Mureșan și Costel Constantin în rolurile principale — dar și cu Radu Beligan, Ion Hidișan, Geta Grapă, Toma Dimitriu, Horea Popescu, Ioana Bulcă, Jorj Voicu, Constantin Stănescu, Nicu Constantin —, într-un film care încearcă să reabiliteze cadrul pastoral-liric în agitata lume contemporană; despre „metrul patrat de nemurire" al pământului natal vorbește și muzica lui Gheorghe Zamfir, în timp ce operatorul Marian Iordache — plecat, imediat după acest film, în Franța — este, la rându-i, un inspirat creator de atmosferă (ca și scenograful Marcel Bogos sau autoarea costumelor Nely Grigoriu Merola). Mircea Drăgan, în filmul *O lume fără cer* (octombrie 1981), remonta, după 20 de ani, cadre din *Lupeni 29*, din *Golgota*... Am parcurs, iată, premierele unui an cinematografic (operațiune pe care n-o voi putea repeta, din motive lesne de înțeles, cu ceilalți ani '80): prevalează, în „conflictul" despre care aminteam, evident, *cantitatea*, dar din loc în loc, din timp în timp, răzbate *calitatea*. Același lucru, observabil pe tot parcursul deceniului, este reflectat și de filmografiile regizorilor. Urmărind, în continuare, șirul premierelor cinematografice, voi încerca să sistematizez — prin prisma raportului dintre cantitate și calitate — contribuția specifică a fiecărui regizor, până în anul 1988 (lăsând deschisă perspectiva spre anul 1989)...

Regizorul Manole Marcus, în afara ecranizărilor, a propus publicului filmul *Non stop* (ianuarie 1982), o retrospectivă a celor mai inspirate momente muzicale din filmele românești — cu un „liant" susținut de Mitică Popescu, Catrinel Dumitrescu și Teo Cojocaru — și, apoi, filmul intitulat... *Ca-n filme* (iunie 1984), o peliculă relaxantă, scrisă de Liviu Timbus, a cărei acțiune se petrece într-un institut de cercetări, unde pică — așa cum se zice, „ca musca în lapte" — un... scenarist, dornic să surprindă viața unui om de știință, scenaristul aducând cu el tot bagajul de truisme, scheme și poncife din filmele noastre. Regizorul Manole Marcus rămâne consecvent: între marile sale filme au existat întotdeauna clipe de relaxare, de „respiro". La începutul anului 1982 venea cu o noutate și regizorul Haralambie Boroș: filmul *Destine romantice* (ianuarie 1982), pe un scenariu de Tudor Băran, este, așa cum și-a propus regizorul, „dacă nu o pagină contemporană, cel puțin un alineat", sau, cum o spune în alt loc, „lupta unei femei pentru afirmarea profesională, dar și pentru puțină fericire personală"; cineastul vădește merite reale în alcătuirea distribuției — lansarea unei actrițe, Cristina Deleanu, alte personaje feminine cu aplomb, create de Imola Gaspar, Lucia Bog, Tamara Crețulescu, Dana Mladin, „puncte de sprijin" fiind actori precum Ștefan Mihăilescu-Brăila, Constantin Diplan, Horațiu Mălăele, Dem Rădulescu. După acest film, regizorul n-a mai realizat nici un lungmetraj: ținând cont de patimile sale la *Corigența domnului profesor*, Haralambie Boroș merita un alt „punct final", într-o filmografie rămasă neterminată. Regizoarea Malvina Urșianu și-a continuat filmografia de autor prin *Liniștea din adâncuri* (februarie 1982), o peliculă astfel sintetizată

de autoare într-un interviu din perioada filmărilor: „condiția vieții și a morții într-un anume climat social și într-un moment anume al istoriei, într-o situație limită a ei" (momentul de răscruce fiind anul 1944). Cu regretul de a nu-l mai putea distribui pe Cornel Coman, regizoarea s-a înconjurat, încă o dată, cu actori de suflet: George Motoi, Gina Patrichi, Emanoil Petruț, Daniel Tomescu, Val Paraschiv, Valentin Plătăreanu, Maria Rotaru, Lucia Mureșan, Eusebiu Ștefănescu, Costel Constantin, Corneliu Revent, Eugenia Bosânceanu (în rolul emblematic al mamei). Cu operatorul Alexandru Întorsureanu alături — care a însoțit-o adesea —, regizoarea a cooptat nume noi în echipă: pe autoarea costumelor Georgeta Solomon, monteuza Adina Georgescu-Obrocea și compozitorul Răzvan Cernat, aflat la a doua partitură de film (după aceea din *Labirintul*). Cel de al șaselea film de autor al regizoarei avea să fie *Pe malul stâng al Dunării albastre* (august 1983). În cronica de la premieră („Cinema", nr. 10/1983), Eva Sîrbu, plecând de la premisa că filmele Malvinei Urșianu sunt „priviri", „puncte de vedere" asupra unor evenimente, stări și sentimente cunoscute, caracteriza astfel cele șase pelicule ale autoarei: „Un punct de vedere asupra dragostei marcată de lupta de clasă: *Gioconda fără surâs*. Un punct de vedere asupra unui moment de răscruce în istorie: *Serata*. Un punct de vedere asupra iubirii înțeleasă ca sentiment generos, ca rădăcină a relațiilor dintre oameni, dar și a relațiilor omului cu sine: *Trecătoarele iubiri*. Un punct de vedere asupra istoriei: *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*. Un punct de vedere asupra ideii de sacrificiu: *Liniștea din adâncuri*. Un punct de vedere asupra tuturor aceste puncte de vedere: *Pe malul stâng al Dunării albastre*". De data aceasta cu operatorul Vivi Drăgan Vasile alături — ale cărui „lumini" sunt ba crude și reci, ba calde și „moi", în funcție de mediul investigat —, regizoarea reușește niște portrete (psihologice, morale, de epocă) în aqua forte, susținute de actori copleșitori, „partea leului" având-o, de data aceasta, Gina Patrichi, Zaza, o partitură savuroasă într-o interpretare de virtuozitate, despre care, în cronica citată, se spune, plastic, „Zaza Ginei Patrichi este uluitoare și paradoxală ca amestecul de colonie franțuzească cu mirosul de ceapă și țuică". Din nou, actori dragi autoarei în roluri care lasă urme: Gheorghe Dinică, George Constantin, Stela Popescu, Valeriu Paraschiv, Mimi Enăceanu, Fory Etterle, Marioara Sterian, Mirela Gorea, Maria Rotaru, Emilia Dobrin Besoiu, Ion Niciu, Ileana Stana Ionescu, Virgil Ogășanu și fetița Dana Felicia Simion, care încheie, cu semnul ei de speranță, filmul, după evenimentele dintr-o „citadelă sfărâmată" a anului 1944. Prezența acestei fetițe, Lenora, printre peronajele filmului ar putea constitui o explicație pentru revenirea obstinată a autoarei asupra evenimentelor din august '44: sunt experiențe de viață trăite cu ochi de copil care se imprimă pentru totdeauna în memorie și în conștiință și care își reclamă dreptul și datoria de a ieși din timp în timp la lumină, ca niște mărturii de suflet. Prin filmul *O lumină la etajul zece* (noiembrie 1984), Malvina Urșianu prelungește povestea Giocondei fără surâs până în anul 1965, când eroina, acuzată cândva pe nedrept (de „sabotaj economic"), își câștigă, după cinci ani de recluziune, dreptul la viață, se trezește dintr-un vis urât. În rolul principal, Irina Petrescu, cu părul albit pe la tâmple, dă o replică, peste ani, rolurilor sale din *Valurile Dunării*, din *Duminică la ora 6*, portretizând un personaj dramatic, care își re-descoperă seninul, încrederea, devenirea aceasta fiind învestită cu fiorul unor profunde adevăruri omenești. În jurul eroinei, ca elemente de contrast sau de relație, personaje — mai mari sau mai mici — desenate de Gheorghe Dinică, Mircea Diaconu, Val Paraschiv, Rodica Mureșan, Eusebiu Ștefănescu, Florina Luican, Cornel Revent, Ion Niciu, Marius Pepino, Ana Ciobanu, Maria Rotaru, Viorel Comănici, Andrei

Ionescu. Colaboratori inediți: operatorul Sorin Ilieșiu — a cărui imagine are accente dramatice — și compozitorul Vasile Șirli. Regizoarea a realizat și un al optulea „film de autor" în anii '80, *Figuranții* (noiembrie 1987), care stabilește, încă din generic, un „racord" cu *Pe malul stâng al Dunării albastre*, preluând de acolo personaje, Zaze și Zaraze, tot felul de alți „figuranți ai istoriei", dar plasând, de data aceasta, în centrul tramei, destinul Lenorei, fetița care încheia filmul anterior purtându-și „zestrea sentimentală", portretul mamei, printre ruine. Lenora anilor '50 își caută rostul într-o lume străină. Mariana Buruiană preia ștafeta rolurilor-cheie, ea este Lenora, partenerul ei este Daniel Tomescu, el este Victor, un cuplu „complementar", personaje vii într-o lume spectrală. Filmul preia — după zece ani — personaje din *Pe malul stâng al Dunării albastre*, cu actorii lor cu tot, printre interpreți fiind și Sanda Toma, Gilda Marinescu, Ioana Ciomârtan, Simona Bondoc, Teodor Danetti, Wilhelmina Câta. Ca nume noi în echipă: compozitorul Aurelian Octav Popa, autoarea costumelor Maria Malița. Anii '80 au însemnat, așadar, pentru autoare, completarea, ba chiar dublarea unei filmografii de referință.

Regizorul Lucian Bratu a adus pe ecrane *Angela merge mai departe* (martie 1982), un scenariu de Eva Sîrbu — de al cărei talent, din păcate, cinematograful de lung metraj a profitat rar —, povestea de viață și de drumuri a unei șoferițe de taxi, Angela, pentru care realitatea este în continuă mișcare (așa cum se vede ea, prin parbriz, de la volan): Angela, viața, mașina — merg mai departe... Un rol principal, în sfârșit, pentru Dorina Lazăr, un partener insolit (Vasile Miske, ales pentru ineditul chipului), alți interpreți insoliți (reporterul de televiziune Cornelia Rădulescu), într-o distribuție — în general — insolită, cu Felicia Popică, Dorina Păunescu, Cătălina Murgea, Tudor Heica și Valentin Uritescu. Alte detalii de pe generic: imaginea — Anghel Deca, muzica — Marius Țeicu, decoruri — Dodu Bălășoiu, costume — Florina Tomescu. Regizorul Lucian Bratu va mai realiza doar două lungmetraje: *Acordați circumstanțe atenuante?* (decembrie 1984) — un scenariu de Simion Gal și Radu Gurău, „prețul unei greșeli", cu Gheorghe Dănilă și Marioara Sterian drept protagoniști — și *Orele unsprezece* (cu premiera în 1986) — câteva ore din „viața de familie" a unui colectiv de muncă dintr-o mare uzină, un scenariu de Platon Pardău, cu Virgil Andriescu, Valeria Sitaru, Mihai Cafrița, Emil Bozdogescu, Marcela Andrei, Victor Strengaru, Gabriel Iencec, Bianca Ionescu, Grigore Gonța, Ovidiu Moldovan. Lucian Bratu s-a încheiat aici cariera regizorală, după ce, în câteva dintre cele mai valoroase filme ale sale (*Un film cu o fată fermecătoare, Drum în penumbră, Orașul văzut de sus, Mireasa din tren, Angela merge mai departe*) a luat în vizor condiția femeii în societatea contemporană, și după ce — cu excepțiile începutului de carieră (*Secretul cifrului, Tudor* și *Sărutul*) — întreaga sa creație a fost consacrată unor subiecte, personaje și teme extrase din actualitatea imediată. Ca regizor, Dinu Tănase a fost activ în anii '80, întâi prin filmul *Întoarce-te și mai privește o dată* (1982), un scenariu de Dumitru Carabăț, a cărui acțiune se petrece în România anului 1939. Principalul personaj al intrigii este interpretat de Valentin Voicilă. Pitorescul Mială Frumosul i-a prilejuit actorului Ștefan Iordache un rol marcant, savuros, al carierei sale. La scurtă vreme după aceea, Dinu Tănase a prezentat pe ecrane un film „de actualitate", printre cele mai reprezentative ale „stagiunii", *La capătul liniei* (martie 1983). Intra atunci în cinematograful de lung metraj și scenaristul Radu F. Alexandru. Ca situație de viață, acțiunea filmului se aseamănă întrucâtva cu aceea din *Cursa* lui Mircea Daneliuc: între doi bărbați — foarte diferiți între ei, ca experiență, ca atitudine față de viață — apare, ca din altă lume, o femeie, tocmai

pentru a-i determina, parcă, să se cunoască mai bine pe sine, să-și afirme adevărata lor identitate moral-afectivă. Circumstanțele narative ale filmului sunt cu totul altele, cele trei personaje din prim-planul intrigii sunt, așa cum o spune și titlul, „la capătul liniei", au trecut prin experiențe-limită, însăși viața lor atârnă de un fir de ață. Acestea sunt premisele dramei, iar deznodământul nu este nici el stropit cu apă de trandafiri. „Neorealist" în intenție, gândit în alb-negru, *La capătul liniei* este expresia unei idei artistice pe care regizorul, teoretizând-o, a pus-o în practică, de la filmul anterior, cu obstinație: „într-un film de actualitate, dacă vrem ca în dreptunghiul ecranului să se vadă și să rămână și altceva decât povestea și personajele mi se pare esențial a nu ne feri să vedem lumea *exact*". Altfel spus, dincolo de „poveste", dincolo de „ficțiune", cineastul urmărește „zgomotele vieții". Filmul *La capătul liniei* devine, astfel, un „seismograf" sensibil al realității: peste ani, dacă vrem să vedem cum arătau străzile, oamenii, așezările de la începutul deceniului al nouălea din veacul XX, la acest film vom „merge", sau la *Sfârșitul nopții* de Mircea Veroiu. Printre atù-urile principale ale filmului sunt interpretările actoricești, Dan Condurache (Cicea), Ioana Crăciunescu (Any) și Mircea Albulescu (Crișan): fiecare în parte și toți la un loc transmit adevăruri psihologice și sentimentale esențiale. Cronicile de premieră au consemnat firescul și autenticitatea protagoniștilor, au subliniat valoarea estetică a imaginii semnate de operatorul Doru Mitran (care a colaborat cu regizorul și la filmul aanterior). Operatorul Nicu Stan, într-un studiu consacrat imaginii, spunea, printre altele, despre Doru Mitran, că „înțelege textul dincolo de spațiul scenariului", „pătrunzând în sufletele zbuciumate ale eroilor", mișcându-se „cu aparatul în mână, în jurul lor, diabolic" și mai scria că „tristețea Ioanei Crăciunescu doare", că „portretele celor trei eroi sunt cutremurătoare prin nuanțele mișcărilor sufletești surprinse de aparat, ca o respirație". După acest film, într-o „dezbatere" din revista „Cinema" (nr. 5/1983), regizorul mărturisea: „Momentul acestui film de actualitate îl consider, în ceea ce mă privește, hotărâtor. Nu pot să spun că am ajuns eu însumi la un capăt de linie, dar mi-aș dori să pot să mai fac cel puțin un film ca acesta". Din păcate, n-a mai făcut (n-a mai putut face). Următorul său lungmetraj, *Emisia continuă* (august 1984), pe un scenariu de Aurel Mihale, cu Ștefan Iordache, Dan Condurache, Cristian Maurer, Mitică Popescu, Ilarion Ciobanu în distribuție, are accente conjuncturale, în tentativa de a aduce pe ecran un eveniment dramatic, petrecut în noaptea de 22 spre 23 august 1944, la stația „Radio România" de la Bod, când un comando german a atacat instituția. Titlul filmului vorbește de la sine despre eroismul celor aflați la datorie în acea noapte. Regizorul Dinu Tănase își va înceta activitatea după filmul de televiziune *Cântec în zori*, lucrat în 1986, lăsând loc... operatorului Dinu Tănase: revenit la dragostea dintâi, cineastul se va întoarce pe ecrane, ca operator, după '89, întâi în filmul româno-german *Rosenemil — o tragică iubire* de Radu Gabrea, apoi în filmul german *În semnul iubirii* de Kathe Kratz. Alt operator — ca formație —, George Cornea, a continuat să se afirme ca regizor, ieșind pe ecrane chiar cu două premiere într-un singur an: *Calculatorul mărturisește* (mai 1982) și *Rămân cu tine* (noiembrie 1982). Primul — un polițist scris cu antren, se pare, de Radu Aneste Petrescu și Mihai Dimitriu — n-a lăsat prea multe urme, deși un titlu „de lucru" vorbea despre „urma ștergătorului de urme"; regizorul, însoțit de operatorul Vivi Drăgan Vasile, are meritul alcătuirii unei distribuții „forte" — nu e pentru prima, nici pentru ultima oară —, în roluri cu mai mult sau mai puțin suspans apar George Constantin, Dan Condurache, Dan Damian, George Motoi, Ioana Pavelescu, Dana Dogaru, Corina Constantinescu, Elisabeta Adam, Tania Filip. Prin

filmul *Rămân cu tine*, regizorul revine în lumea satului (cu același scenarist, Dumitru Buznea, cu care a colaborat la filmul *Din nou împreună*): cele două incursiuni rurale sunt, practic, intersanjabile (tinerii protagoniști au aceeași dilemă: să rămână sau să plece de la țară), operatorul Sorin Ilieșiu, compozitoarea Cornelia Tăutu încearcă, din când în când, o „notă personală", dar tot actorii salvează povestea lui Machidon și a iubitei sale: în primul rând Florin Zamfirescu și Dana Dogaru, dar și Amza Pellea, Dinu Manolache, Valeria Sitaru, Dan Damian, Sebastian Papaiani, Octavian Cotescu, Daniel Tomescu, Constantin Diplan, Andrei Bursaci, Aurel Cioranu, Victor Ștrengaru. Regizorul George Cornea a fost printre cei mai activi realizatori ai anilor '80, pe lângă ecranizarea *Căruța cu mere* (despre care am vorbit altundeva), el a mai semnat trei filme, printre care *Racolarea* (decembrie 1985), povestea unui geolog român atras în capcana unui trust multinațional de spionaj economic — cu Florin Piersic și Tora Vasilescu în prim-plan — și *Vulcanul stins* (decembrie 1987), o altă poveste cu geologi, de o credibilitate net superioară. Pentru regizorul George Cornea, cu o filmografie oscilantă, grevată de concesii melodramatice sau pitorești, de poncife, *Vulcanul stins* reprezintă un stadiu artistic superior. Un merit important revine scenaristului Dumitru Carabăț, unul dintre cei mai *cineaști* scriitori ai filmului românesc, care istorisește de data aceasta povestea unui munte de cupru, în a cărui rocă descoperă „dramul de aur" al unor sentimente și adevăruri profund omenești. Geologul care descoperă miezul de cupru al vulcanului stins nu ajunge, din pricina unui accident stupid, să-și vadă împlinită opera, devine expresia metaforei din titlu: dar apropiații săi vor finaliza cercetările, preluând „ștafeta nevăzută" a credinței într-un ideal. Pe lângă protagoniștii conflictului — Mircea Andreescu (inginerul dispărut), Adrian Pintea (tânărul inginer care finalizează cercetările), Alexandru Repan (un personaj care iese din „scheme") —, personaje veridice creează Dana Dogaru, Mihai Cafrița, Ruxandra Bucescu, Petrică Gheorghiu și o debutantă, Oana Sârbu. Filmul dobândește „greutate" prin muzica lui Tiberiu Olah (ale cărui acorduri simfonice susțin cu elocvență și subtilitate tensiunile intrigii), prin imaginile cu pronunțate finalități dramatice ale operatorului Gabriel Kosuth, prin contribuția celorlalți membri ai echipei (scenograful Lucian Nicolau, autoarea costumelor Gabriela Ricșan, monteurul Mircea Ciocâltei). Cum vom vedea, George Cornea va reveni pe ecrane, dar *Vulcanul stins* rămâne apogeul creației sale regizorale.

Foarte activ a continuat să fie și Sergiu Nicolaescu, prelungindu-și „titlul" de „cel mai prolific regizor al deceniului" obținut în anii '70. Pe lângă *Capcana mercenarilor* și *Duelul*, pe lângă ecranizarea *Ciuleandra*, regizorul a semnat, în deceniul al IX-lea, un alt șir lung de premiere: *Întâlnirea* (august 1982), *Viraj periculos* (aprilie 1983), *Ringul* (februarie 1984), *Ziua „Z"* (mai 1985), *Noi, cei din linia întâi* (mai 1986), apoi *François Villon, poetul vagabond* și *Mircea... Întâlnirea*, pe un scenariu de Bujor Nedelcovici, cu Sergiu Nicolaescu, Ioana Pavelescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Colea Răutu, Vladimir Găitan, Victoria Dobre, Cornel Gârbea printre protagoniști, este un suspans polițisto-liric a cărui acțiune se petrece în anul 1944, într-un decor insolit, Delta înghețată. Tot policier, *Viraj periculos* pornește de la un accident de circulație și se termină cu o crimă, care — pe un scenariu de Liviu Gheorghiu și Gheorghe Ene — pune în mișcare o echipă de milițieni (Anca Szönyi, Iurie Darie, Ovidiu Iuliu Moldovan, Sergiu Nicolaescu), alți interpreți, printre care Ion Besoiu, pe post de medic chirurg. Pe un scenariu de Ioan Grigorescu, *Ringul* este povestea unei „revanșe", peste ani, cel de al doilea timp al acțiunii (trecutul) fiind plasat în anii războiului, într-un lagăr nazist; „în jurul ringului", Marin Moraru (atât

de rar pe ecran!), Letiția Gabrielli, Maria Bănică, Eusebiu Ștefănescu, Cornel Gârbea, Iurie Darie, iar în ring, Sergiu Nicolaescu și Vasile Boghiță, care preiau personajele din trecut jucate de Constantin Brânzea și — respectiv — Marian Culineac. Asupra filmului *Ziua „Z"* însuși regizorul a revenit, peste ani, punând în loc *Începutul adevărului* (în anii '90). Cel mai rezonant film din anii '80 rămâne *Noi, cei din linia întâi*. Un câștig de esență al acestei pelicule cu amplă desfășurare epică (și emoțională) este revenirea regizorului la scenaristul Titus Popovici. De altfel, criticul Mircea Alexandrescu, în cronica de la premieră („Cinema", nr. 6/1986), stabilește relații de continuitate („mai bine zis, complementaritate") între *Noi, cei din linia întâi* și cel mai valoros film al regizorului, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, pelicule inspirate de evenimente desfășurate în zilele eliberării Ardealului: „Ambele filme sunt, la prima vedere, filme de război sau despre război ca să se releveze mai apoi ca filme de meditație asupra felului de a gândi și de a înfăptui al unui întreg popor. Nu suntem războinici — spun în subtext sau în context autorii — dar știm să-i facem față. Ceea ce răzbate în orice împrejurare este dovada omeniei, un sentiment de infinit respect pentru viață și ființă, un spirit de sacrificiu care aliază tragismul cu discreția existențială. Pe fundalul unui război impus de alții, Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu vorbesc, în ambele filme de război, despre natura noastră pașnică, omenească și umană (...). Ceea ce particularizează filmul *Noi, cei din linia întâi* este tocmai faptul că asupra lor, a celor din linia întâi s-au oprit autorii. În destinul lor ei au înscris destinul tuturor, dar au știut — admirabil — să individualizeze, să portretizeze omul obișnuit în care există trăsături neobișnuite. Și nu puține! Filmul aduce impresionante revelații despre fibra sufletească a celor pe care războaiele dintotdeauna, ca și consemnarea lor aproape dintotdeauna, mai mult sau mai puțin sensibilă, îi insera sub oficialul tribut de cinstire adusă «soldatului necunoscut» prin sacrificiul de sine transferat în zona unui simbol și a unor semnificații general umane. Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu au ținut să vorbească, să identifice și să arate *soldatul cunoscut*, să-i reveleze exemplara lui dimensiune umană, să-i decripteze destinul, să-i divulge felul de a fi, să-i citească suferința, bucuria, speranța, la scară umană, la scara imediatului și mai ales a adevărului". Mulți dintre interpreții de prim sau de secund plan ai filmului creează portrete memorabile: George Alexandru, Anda Onesa, Valentin Uritescu, Ion Besoiu, Ștefan Iordache, Sergiu Nicolaescu, Mircea Albulescu, Silviu Stănculescu, Colea Răutu, Emil Hossu, Vladimir Găitan, Marian Culineac, Ion Siminie, Traian Costea, Vasile Muraru, Stelian Stancu. Printre colaboratorii regizorului: operatorul Nicolae Girardi (alți operatori care au lucrat cu Sergiu Nicolaescu în perioada respectivă sunt Alexandru Groza, Marian Stanciu, Sorin Chivulescu), scenograful Radu Corciova, autoarea costumelor Gabriela Nicolaescu, inginerul de sunet Anușavan Salamanian. Cantitate, așadar, și câte o ieșire din rutină...

În filmografia regizorului Mircea Veroiu, pe lângă ecranizările *Semnul șarpelui* și *Adela*, în anii '80 s-au adăugat lungmetrajele *Așteptând un tren* (august 1982), *Sfârșitul nopții* (mai 1983), *Să mori rănit din dragoste de viață* (aprilie 1984), *Umbrele soarelui* (ultimul film înainte de autoexilul regizorului, în 1986), filme foarte diferite, din punct de vedere stilistic sau tematic. În *Așteptând un tren* (scenariul: Ilie Tănăsache), personajele sunt în „stare de război", acțiunea se petrece într-o zi și o noapte de septembrie 1944, într-o gară izolată, în așteptarea unui tren militar german, pe care o grupă de ostași români vrea să-l oprească (și un detașament al armatei hitleriste vrea să-l ajute să treacă); pe această „canava", Mircea Veroiu brodează un film de stilist, cu largul concurs al ope-

ratorului Doru Mitran, personajele — fiecare cu ieșirea sa „la rampă" — fiind interpretate de Maria Ploae, Mircea Diaconu, Radu Vaida, Costel Constantin, Petre Gheorghiu, Răzvan Vasilescu, Petre Tanasievici, Cristian Rotaru, Olga Delia Mataeescu, Andrei Finți. Prin *Sfârșitul nopții*, regizorul pătrunde, pentru o dată, decis, pe teritoriile actualității. A avut la dispoziție unul dintre cele mai *cinematografice* scenarii de care a beneficiat, de-a lungul anilor, filmul românesc, scris de Marian Iordache, axat pe confruntarea dintre două personaje tinere: un magistrat ambițios și persuasiv care primește spre instruire cazul unui alt tânăr, de la țară, venit la oraș, calificat vatman, și căzut — fără voie — într-o culpă. Excelenți protagoniștii conflictului: Mircea Diaconu și Gheorghe Visu, doi portretiști „de clasă". S-a scris despre film, la premieră, că povestea e ca-n viață, că imaginea este nervoasă și plină de spontaneitate, că pelicula are pagini antologice de „ciné-verité", dă senzația unui tensionat reportaj de televiziune, că regizorul vădește „un laconism plin de sugestivitate", că strada este văzută așa cum este ea, „nepusă în scenă", că eroii povestirii sunt oameni obișnuiți, aproape niște anti-eroi, cu calități și defecte, cu îndoieli, inteligenți, plini de umor și chiar ironici, cu elanuri și slăbiciuni umane. Pe lângă protagoniști, filmul impune o serie întreagă de chipuri desprinse din realitate (fetele de la cămin, personajele barului de noapte, un „birocrat" etc.), printre interpreți fiind Magda Catone, Mariana Buruiană, Simona Măicănescu, Ion Vâlcu, Cornel Patrichi, Petre Tanasievici, Constantin Brânzea, Răzvan Vasilescu, Radu Vaida. Cum se scria într-o cronică de premieră, *Sfârșitul nopții*, într-o mare cinematografie, ar face parte din acel „pluton" care asigură producția „de nădejde" — expresia unui profesionalism deplin, a sensibilității și a stăpânirii mijloacelor de expresie –, acea producție care oferă „back-ground"-ul întregului edificiu; pentru noi, filmul intră în acea „zonă rară" în care nu pătrund prea mulți cineaști, filmul anunțând, prin însuși titlul său, *sfârșitul nopții*, așa cum alt film, cu puțin înainte, ne avertiza că e aproape *capătul liniei*. Foarte personal a fost și următorul film al regizorului Mircea Veroiu, *Să mori rănit din dragoste de viață*. Acțiunea este plasată în timpul crizei economice de la începutul deceniului al patrulea și al tentativelor de fascizare a țării (context social-politic căruia filmul îi conferă „consistență de epocă" nu numai prin reconstituirea cât mai veridică a ambiențelor — scenografia: Nicolae Șchiopu, costume: Hortensia Georgescu —, ci și prin trimiteri directe la realitățile timpului, cum ar fi fragmentul de „actualități" cu funeraliile lui I.G. Duca). Filmul urmărește povestea de viață (și de moarte, „din dragoste de viață") a doi tineri angrenați în mișcarea antifascistă, care primesc misiuni de a arunca în aer o uzină de armament germană. Narațiunea cinematografică — scrisă de Anghel Mora, alias Mihai Diaconescu — are nerv, momente de suspans, învăluitoare tente poetice, secvențe antologice, un deznodământ „retezat", ca o cădere de ghilotină. Iar cele două personaje principale, complementare, se bucură de excelente interpretări: Claudiu Bleonț, cu expresivitatea sa de excepție, are masca lui Harold Lloyd, un chip curat și senin într-o lume frământată; alături de el este Gheorghe Visu, cu disponibilități portretistice practic nelimitate, de data asta în rolul unui tânăr întreprinzător și dinamic, care parcurge drumul unei înțelegeri superioare a vieții; goana lor pe biciclete, ca un strigăt de bucurie, după reușita misiunii de la Telega, ne poartă gândul spre exuberanțele unor Butch Cassidy și Sundance Kid, rămâne printre „marile momente" ale cinematografiei naționale. Pentru regizor, noul film confirmă explicit preocupările stilistice dominante în noua sa etapă creatoare, inaugurată de *Sfârșitul nopții*. Respirația realității este percepută ca o foarte sensibilă diafragmă a

observației de viață: balul simbriașilor publici, lumea unui cinematograf de altădată (un „Odeon" în care rulează *Dezonorata* lui Sternberg, cu Marlene Dietrich), culisele circului „Gaetano", călătoria în vagonul de tren cu manechine, toate aceste secvențe de atmosferă au o deosebită vigoare compozițională. Participă la reușite compozitorul Adrian Enescu, operatorul Doru Mitran (ambii în „formă maximă"), mulți alți actori — printre care Tora Vasilescu (o actriță de circ versată și voluntară), Marcel Iureș (un polițist odios și tenace), Mariana Buruiană (un chip de mare puritate), Dragoș Pâslaru și Petrică Nicolae („cămăși brune"), Andrei Codarcea, Valentin Voicilă, Cornel Revent, Virgil Andriescu, Petre Tanasievici. Cum spuneam, *Umbrele soarelui* a încheiat creația pre-revoluționară a regizorului, cu încă un film premonitoriu: nu era deloc simplu să găsești „pete în soare" pe vremea aceea, dovadă că regizorul — înainte, chiar, de premiera filmului — a pornit-o spre Paris...

Au fost, în anul 1982, multe alte premiere românești (anul fiind, cum am văzut, printre cele mai prolifice). Alexandru Boiangiu, încheindu-și excursia pe teritoriile ficțiunii (oprindu-se la cel de al treilea lungmetraj), a realizat filmul *Destinația Mahmudia* (martie 1982), pe scenariul unui pilot, Doru Davidovici, cu antecedente literare: povestea unui aviator, mutat, după zece ani de supersonice, pe „utilitare" (un avion „alintat" în fel și chip: droașcă, rablă, sacoșă, hârb, barabaftă, șandrama), în fundătura numită Mahmudia; în rolul principal, Eusebiu Ștefănescu — despre care, în cronica de premieră din revista „Cinema", se spune că este un „înger căzut", cu „figură de vultur, blonziu cu ochi albaștri", un „lup de aer" căruia actorul „i-a imprimat un ton ingenios, protejând replicile cu un strat de candoare dezarmantă, combinată cu ironie dură" (Eugenia Vodă), alături de protagonist fiind Enikö Szilagyi, alți actori dăruiți cu simțul autenticității: Cornel Revent, Nicolae Praida, Paul Lavric, Bogdan Stanoevici, Lucian Iancu, Gheorghe Șimonca, Cornel Ciupercescu, Eugenia Bosânceanu. Regizorul Gheorghe Turcu a revenit pe platouri cu *Cine iubește și lasă* (septembrie 1982), de asemenea ultimul său film, un film sentimental, scris de Sanda Faur, cu Adela Mărculescu, Tora Vasilescu, Coca Andronescu, Costel Constantin, Rodica Negrea, Ștefan Radof, Silvia Năstase, Maria Seleș, Ioan Luchian-Mihalea; cu Aurel Kostrakiewicz (operator), Tomina (costume), Anca Pavlu (scenografie) și Tiberiu Olah (muzică) în echipă, regizorul — mai puțin inspirat ca-n *Mica întâmplare* —, și-a propus să reabiliteze relațiile dintre presă și cititori, aducând, în prim-planul acțiunii, un „curier" (al inimilor sfărâmate). Adrian Petringenaru, în aceeași perioadă, a adus pe ecrane *Femeia din Ursa Mare* (septembrie 1982), un film-baladă (scris de Paul Eugen Banciu), care îți creează — cum scria Alice Mănoiu, la premieră — „o anume stare, o disponibilitate cu care-l primești mai bine decât îl poți judeca" („Cinema", nr. 10/1982), un film cu valori artistice sigure (imaginea lui Doru Segal, partitura muzicală compusă de Cornelia Tăutu, montajul Iuliei Vincenz, scenografia Margăi Moldovan) a cărui acțiune se petrece în lumea moroșenilor, scoțând în prim-plan personajul titular (Florina Cercel) înconjurat de multe chipuri autentice, schițate de Dorel Vișan, Emanoil Petruț, Petru Felezeu, Ioana Crăciunescu, Matei Alexandru, Marieta Rareș, Simion Hetea, Alexandru Virgil Platon și alții. Regizorul, în etapa imediat următoare a creației, se va dedica micilor spectatori, aducând pe ecran un roman de largă circulație („Cireșarii" de Constantin Chiriță), în trei filme „cu priză" la adolescenți (la adolescenții „de ieri"): *Cireșarii* (decembrie 1984), *Aripi de zăpadă* (septembrie 1985) și *Cetatea ascunsă* (noiembrie 1987). După zece ani (și ceva) de la serialul TV al lui Andrei Blaier inspirat de același roman, era firesc ca

această carte „flendurită" — cum frumos spunea fostul cireșar Nichita Stănescu —, cu paginile subțiate la „colțul cu întorsul", să ajungă pe marile ecrane. Adrian Petringenaru a inițiat trei filme de lung metraj (de la al doilea devenind chiar coscenarist), încercând să reînvie farmecul unei cărți pe cale de dispariție — și azi uitată — care, odată, de mult, a trecut din mână în mână, în tiraje de sute de mii de exemplare. Printre interpreți, copiii Alina Dumitrescu, Răzvan Baciu, Robert Enescu, Horațiu Medveșan, Gabriel Sârbu, Alina Croitoru, Alexandru Rotar, în cel de al doilea episod (când cireșarii au mai îmbătrânit cu două primăveri și o iarnă) văzându-se și alți copii, Alexandra Duca (între timp lansată de Cristiana Nicolae în *De dragul tău, Anca*), Andrei Guran și Mihai Mitoșeru. În al doilea film, operator a fost Vlad Păunescu, iar compozitor Nicu Alifantis. Cel de al treilea film al seriei, *Cetatea ascunsă*, selectează aventuri din cartea lui Constantin Chiriță, pune accent pe acțiune, dă suspans-ului ce e al suspans-ului, copiii fiind, parcă, mai în largul lor, și Tic (Răzvan Baciu), și Maria (Alina Dumitrescu), toți ceilalți, dar și Oana — în interpretarea caldă a Runei Petringenaru: copiii au crescut frumos, Adrian Petringenaru i-a urmat credincios, în rolurile maturilor fiind aceeași profesoară (Angela Ioan) și, pe lângă interpreții din filmele anterioare — Ion Marinescu, Petre Gheorghiu-Dolj, Ernest Maftei, Nicolae Dinică — apar Ilarion Ciobanu (pe post de arheolog), Victoria Șerban (o cabanieră), Ovidiu Moldovan și Ștefan Velniciuc (brunul și blondul). Toate bune și frumoase, numai că — așa cum se scria la premiera acestor filme — romanul, ba chiar și serialul TV al lui Andrei Blaier, aveau parcă... ceva în plus. Aurel Miheles, tot pe atunci, a semnat, și el, câteva filme (dar cantitatea n-a suplinit calitatea): întâi *Prea tineri pentru riduri* (octombrie 1982), un film „pe muchie de cuțit", pe o temă delicată, aceea a copiilor din familii dezbinate, povestea unor băieți care fug dintr-o „casă de copii", într-o ultimă încercare de a-și găsi părinții; într-un scenariu cu valențe civice — datorat publicistului Mihai Stoian —, evoluează câțiva copii — printre ei Adrian Vâlcu, Lucian Prodan —, „țața Ioana" (Tamara Buciuceanu), un procuror (Stelian Stancu) și... câteva bune intenții regizorale în tratarea unei teme dureroase. Regizorul va persevera: *Povestea călătoriilor* (decembrie 1983) este un basm, cu o fată năzdrăvană (Tatiana Aksiuta), cu o doamnă-Ciumă călare pe un șobolan (Carmen Galin) și cu un judecător numai miere și numai fiere (Octavian Cotescu), de fapt o coproducție româno-sovieto-cehoslovacă, regizată de rusul Alexander Mitta, partea română fiind asigurată de Petre Sălcudeanu (adaptarea) și Aurel Miheles (regia). După filmul *Enigmele se explică în zori*, o tentativă de polițist lucrată în 1987, Aurel Miheles și-a încetat — cel puțin temporar — demersurile în zona ficțiunii de lung metraj.

Dialogul „la distanță" dintre Mircea Veroiu și Dan Pița a continuat și înspre finalul anului 1982. Filmul *Concurs* (noiembrie 1982) ne lăsa să întrevedem la Dan Pița acuzate predispoziții metaforice, care aveau să se manifeste, cu pregnanță, și în filme viitoare. „Concursul" din acest film este un soi de „croazieră", o „excursie" învestită cu sensuri simbolice, doar aparent o competiție sportivă (un concurs de „orientare turistică" într-o pădure), cărările pădurii sunt cărările vieții. Actorii — cu trei excepții: Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Ștefan Iordache — sunt la început de carieră sau la prima lor întâlnire cu un rol important: Valentin Uritescu, Cătălina Murgea, Adriana Șchiopu, Vladimir Juravle, Claudiu Bleonț. Operatorul Vlad Păunescu se descurcă foarte bine prin ceturile — deloc întâmplătoare — care aburesc ecranul. A urmat, în filmografia lui Dan Pița — după nefericita întâmplare cu *Faleze de nisip* —, un lungmetraj atipic, de fapt un film istori-

co-biografic, dedicat unei figuri legendare, haiducul Pantelimon: *Dreptate în lanțuri* (septembrie 1984), pe un scenariu scris de regizor în colaborare cu Mihai Stoian. Filmul n-are nimic în comun cu „stilul" biografiilor romanțate care au făcut epocă în diferite faze ale cinematografului (mondial). Dan Pița, cu un interpret de anvergură, Ovidiu Iuliu Moldovan — aflat la ora unui rol esențial al carierei sale —, întreprinde, de fapt, radiografia unui mit, a unui personaj devenit (prin gând și fapte) un „semn" al timpului în care a trăit. Mai joacă în film Victor Rebengiuc, Claudiu Bleonț, Petre Nicolae, Sebastian Comănici, Alfred Demetriu, Vasile Nițulescu, Ion Plăeșanu, Patricia Grigoriu, Ana-Maria Călinescu și Maia Morgenstern (la al doilea rol pe ecran). Din nou o „operă de artă", imaginea operatorului Vlad Păunescu. A urmat unul dintre cele mai reprezentative filme ale regizorului, *Pas în doi* (iunie 1985). Referindu-se la *Dreptate în lanțuri*, pe care-l considera „cel mai *artist* film românesc", Romulus Rusan nota, într-un comentariu din vremea aceea, că Dan Pița „are un fel halucinant de a decola din scenariu (...) și de a se înălța, cu o impetuozitate vecină cu riscul, în tăriile filmului de artă". Afirmația, valabilă în cazul transcrierii cinematografice a haiducului Pantelimon, este, parcă, și mai potrivită realității artistice a unui film precum *Pas în doi*, împreună cu concluzia de rigoare, conform căreia putem afirma, nuanțând, că *Pas în doi* este unul dintre cele mai *artiste* filme românești. Regizorul a plecat de la un incitant text de George Bușecan (premiat la un concurs de scenarii din epocă), o poveste despre niște „nefamiliști" și problemele lor diurne, translând realismul crud al narațiunii spre un realism „poetico-magic", mai aproape de metaforă. S-a spus despre eroul din *Pas în doi* (prin analogie cu *Filip cel bun*) că este un „Filip cel rău". Da și nu. Mihai este, mai curând (vorba poetului), „la mijloc de bun și rău"; curat sufletește, protagonistul conflictului, cu mari disponibilități sentimentale, ajunge într-o situație limită: fără să vrea, „sau vrând, nu știu" (vorba altui poet), se atașează de două femei — de unde și... pasul în doi —, rănind iremediabil dragostea, prietenia, așteptările și încrederea celor apropiați, provocând în juru-i suferință. Viața îi va oferi o lecție existențială dură, necruțătoare. Impecabil interpretat, filmul încorporează câteva „recitaluri actoricești" de mare virtuozitate, perfect relaționate: Claudiu Bleonț, în rolul lui Mihai, este sclipitor, interiorizările sale — în „momentul adevărului" din final — ating praguri paroxistice. În replică, Petre Nicolae are, la rându-i, momente antologice, personajul său își descoperă, treptat, fondul sufletesc generos, resursele afective. Cele două protagoniste feminine bucură privirea prin interpretări nuanțate, atât Ecaterina Nazare (cu accente dramatice) cât și Anda Onesa (o prezență diafană, ca o floare hipersensibilă). Mai joacă în film Mircea Andreescu, Valentin Popescu, Aurora Leonte, Adrian Titieni, Tudorel Filimon, Cornel Revent, Virgil Andriescu, Camelia Maxim, Lucreția Maier, Cristian Maurer. Componentele filmului, toate, contribuie la acest film „artist": imaginea — prin care operatorul Marian Stanciu se auto-depășește spectaculos —, muzica lui Adrian Enescu — care topește acordurile grave ale lui Haydn și ritmurile moderne într-o partitură esențializată și originală —, scenografia lui Călin Papură, costumele Mariei Malița. Din „dialogul la distanță" Mircea Veroiu — Dan Pița (care va continua în anii și în deceniul următor), calitatea cinematografică n-a avut decât de câștigat.

Și alți cineaști au izbutit, în acești ani, vârfuri filmografice. Alexandru Tatos a prezentat pe ecrane unul dintre cele mai personale filme ale sale, *Secvențe* (noiembrie 1982). Considerat „film de scheciuri", pentru că este compus din trei „secvențe" aparent distincte, filmul este, în întregul lui, povestea unei echipe de filmare, surprinsă în trei ipostaze dife-

rite ale lucrului la un film (și nu este o echipă de filmare oarecare, din moment ce regizorul din film este chiar regizorul filmului, Alexandru Tatos, iar operatorul din film este chiar operatorul filmului, Florin Mihăilescu!). Asemănarea filmului *Secvențe* cu *Noaptea americană* de François Truffaut este frapantă, se impune, numai că „poetica" lui Alexandru Tatos este net diferită: în relația film-viață pe care ambii o iau în „obiectiv", regizorul român pune accentul pe cel de al doilea termen. Sunt trei „schițe" în filmul lui Alexandru Tatos. Prima („Telefonul") s-ar putea numi și „portret de cineast în criză de creație": este noaptea Anului Nou, regizorul se întoarce acasă după o zi obositoare de filmare, nu-l așteaptă nimeni, senzația de singurătate este amplificată de râsetele din vecini, melodia sacadată a „periniței", zgomotele de tacâmuri și clinchetele de pahare. În centrul celei de a doua schițe („Prospecția") se află confesiunea unui ospătar — undeva în provincie, în timpul unei prospecții —, jucat, cu sclipiri, de Mircea Diaconu: momentul conferă alte și alte nuanțe, unele frapante, relației film-viață. „Patru palme" (de fapt un metraj mediu) încheie tripticul: autorul glosează pe tema figuranților, în film și în viață. Pe un platou de filmare, doi figuranți — interpretați de Geo Barton și Ion Vâlcu — își dau seama că se cunosc de mult, din perioada pe care filmul la care participă încearcă s-o reconstituie. Fuseseră „călău" și „victimă". Dar adevărata lor față iese treptat la lumină: pe scena istoriei — spune filmul — ei nu au fost decât niște figuranți. În cartea sa „Autoportretele filmului", Dana Duma face următoarele precizări: „Cercetând atent amănuntele filmării, ochiul regizorului-personaj este mereu atras de lumea din afară, de spectacolul vieții care devine parcă mai interesant decât cel cinematografic pe care îl pune la cale (...). El își exprimă prin această imagine modul său personal de a înțelege realismul cinematografic. Aceasta nu presupune copierea fidelă a vieții, ci descifrarea profundă a sensurilor ei și descoperirea amănuntului revelator". În *Fructe de pădure* (noiembrie 1983), filmul prin care Al. Tatos se întoarce pentru o dată la scenaristul D.R. Popescu, regizorul rămâne consecvent sieși, vorbind, în stilul său — de un realism, uneori, abrupt —, despre viață, așa cum și-o dorește omul, despre nevoia de dragoste, despre aspirația spre înalt (pe care o relevă primele metafore ale filmului: un vagonet gol urcă printr-un nesfârșit, parcă, tunel de verdeață, de copaci drepți și înalți, pe versantul unui munte). Interpreți neprofesioniști și actori versați se întâlnesc în distribuția de firesc a filmului: Manuela Boboc, Ion Fiscuteanu, Mariana Mihuț, Ion Besoiu, Gabriela Rătescu, Cornel Mihalache, Nicolae Diaconu, Marin Benea, Dinu Ianculescu, Doina Tamaș, Tudorel Filimon, Ștefan Stoian. Iar colaborarea — pentru a cincea oară — dintre regizor și operatorul Florin Mihăilescu „se apropie de perfecțiune", cum notează Cristina Corciovescu într-o cronică a imaginii din revista „Cinema" (nr. 12/1983), unde, după ce stabilește analogii cu filme felliniene, cu *Siberiada* lui Andrei Mihalkov Koncealovski, conchide: „Dar mai interesante ar fi trimiterile la însăși filmografia cuplului Tatos-Mihăilescu. Mușcata din cerdac, pată însângerată pe fundalul cenușiu al unei zile ploioase, amintește de o altă mușcată, într-un alt cerdac, în zorii unei zile de vară din *Duios Anastasia trecea*. Chipul Manuelei Boboc, prin armonia trăsăturilor, puritatea zâmbetului și tristețea privirii, amintește de cel al Andei Onesa în rolul Anastasiei (este tipul de frumusețe care sugerează cel mai bine realizatorilor acel amestec de inocență și obstinare caracteristic ambelor eroine (...). Hora din vârful munților își află perechea într-o altă horă pe malul Dunării, iar lumea cârciumii, a vânzătorilor de alimentara și a pozarilor se înrudește îndeaproape cu cea din *Secvențe*".

Printre filmele lui Gopo din acest deceniu s-a numărat și lungmetrajul de montaj *Quo vadis homo sapiens?* (decembrie 1982), despre care vom vorbi în altă parte. Regizorul va continua să se joace, frumos, în *Galax* (aprilie 1984), avându-i alături, iarăși, pe fratele său Alecu Popescu — ca operator — și pe inginerul de sunet Dan Ionescu, o distribuție simpatică (George Constantin, Maria Cabanov, Radu Buznea, Angela Ioan, Claudiu Stănescu, Adela Mărculescu, Alexandru Darie) și... primul robot-actor din istoria filmului românesc, angrenați cu toții într-un basm cu o preafrumoasă fată (nu de împărat ci de... regizor de film de animație), salvată in extremis — din mâinile unui „zmeu" răstit — de către bravul robot numit Galax. Încă un joc, apoi, de-a Bucureștiul, *O zi în București* (mai 1987), un joc „pe note" (cu muzici de Nicu Alifantis, Dumitru Capoianu, Adrian Enescu, Marius Țeicu, George Grigoriu, Ion Vasilescu, Aurel Giroveanu, H. Mălineanu, Gheorghe Gheorghiu, Vasile Vasilache, Marcel Dragomir) agrementat cu plimbări cântate, dansate sau poetizate ale unei distribuții cu aptitudini, deopotrivă, hazlii, muzicale și lirice: Iurie Darie, Anda Călugăreanu, Dem Rădulescu, Horațiu Mălăele, Angela Similea, Jorj Voicu, Ioana Radu, Gică Petrescu, Cesonia Postelnicu, Ovidiu Bădilă, Anca Sigartău, Medeea Marinescu, Mihai Gruia Sandu, Simona Negrea, Adrian Daminescu, Horia Moculescu, Rodica Popescu-Bitănescu, Ana Maria Moculescu, Niculescu Cadet.

Interesante (și discutabile) au fost experiențele creatoare ale regizorului Iulian Mihu în anii '80. O primă propunere derutantă a fost filmul *Comoara* (ianuarie 1983): ca orice „regizor-surpriză" care se respectă, Iulian Mihu a abordat un subiect istoric, o poveste de capă și spadă care se petrece (cam) prin veacul al XVI-lea; scenariul lui Costache Ciubotaru este preluat doar ca pretext pentru o „năzdrăvănie" prin care cineastul — cu câțiva actori care i-au intrat în joc: Gheorghe Cozorici, Violeta Andrei, Jean Lorin Florescu, Mihai Berechet, Julieta Szönyi, Andrei Finți, Valeriu Paraschiv — polemizează cu poncifele superproducțiilor istorice, fără a-l interesa altceva, nici logica subiectului, nici condiționările de epocă. Următoarea surpriză a lui Iulian Mihu a fost unul dintre cele mai „chinuite" filme românești, un scenariu numit inițial... „Premiul Nobel pentru propagandă antialcoolică" din care n-a rămas decât o „umbră", filmul *Omul și umbra* (mai 1983), cu trei actori în prim-plan — Elisabeta Fazekas, Gheorghe Cozorici, Emilia Dobrin —, un „film de autor" a cărui acțiune, și ea, plutește, parcă, în aburi de alcool. În afara unei ecranizări menționate, filmul *Surorile*, Iulian Mihu a scos pe ecrane încă un film în anul 1986, *Anotimpul iubirii*, scris împreună cu Mihai Istrătescu, un film de o cu totul altă factură, despre oamenii unei uzine, printre inginerii, tehnicienii și muncitorii căreia (fără a-i uita pe apropiații lor) se numără — ca interpreți — Gheorghe Visu, Cristina Deleanu, Valeriu Paraschiv, Maia Morgenstern, Viorica Dinicu, Mircea Stoian, Adina Cezar, Alexandru Arșinel, Ion Niciu. O singură mențiune în plus: personajul inginerului stagiar interpretat de Gheorghe Visu este supranumit „zero defecte". Foarte activ s-a dovedit și Virgil Calotescu. După comedia *Buletin de București* (februarie 1983), un film cu „priză la public", datorată îndeosebi recitalurilor de farmec oferite de Mircea Diaconu, Catrinel Dumitrescu și Rodica Mandache, intermezzo-urilor cuplului de părinți Draga Olteanu Matei — Octavian Cotescu și, desigur, inspirației comice a scenaristului Francisc Munteanu, personajele și chiar căsătoria lor au fost reluate, în *Căsătorie cu repetiție* (octombrie 1985), un film născut din succesul primului. Între timp, parcă pentru a-și reaminti condiția primordială, aceea de documentarist, Virgil Calotescu a realizat — împreună cu operatorul Vivi Drăgan Vasile, și pornind de la un scenariu de Radu Aneste Petrescu și Mihai Vișoiu —

filmul *Amurgul fântânilor* (octombrie 1984), o incursiune realistă în lumea satului de ieri, în centrul narațiunii stând „bătălia pentru apă", într-un sat din Bărăgan, pe timpul secetei din 1946; „comentariul" social-politic este marcat de ideologia timpului, dar contribuția unor actori — printre care Mircea Diaconu, Violeta Andrei, Costel Constantin, Ștefan Sileanu, Vistrian Roman, Mircea Albulescu, Diana Lupescu, Mariana Calotescu, Dinu Manolache, Cornel Dumitraș, Dumitru Rucăreanu — își păstrează valabilitatea. Cu *Păstrează-mă doar pentru tine* (iulie 1988) — pe un scenariu... al regizorului Mircea Mureșan! —, Virgil Calotescu schimbă „registrul", își propune o „romanță contemporană". O romanță interpretată de Dina Cocea prefațează, de altfel, filmul: o poveste cu un băiat și o fată, viitori arhitecți (jucați de Catrinel Dumitrescu și Tudor Petruț), care se ceartă și care se împacă, facilitând nunta la iarbă verde din final; mai apar în film, cu hazul lor, Marian Râlea (un miop), Vasile Muraru (un mărșăluitor), dintre tineri se mai „văd" Rodica Horobeț, George Ciubotaru și Mircea Stoian, iar printre colaboratorii regizorului este și operatorul Gabriel Cobasnian — autorul unor imagini poetice cu Transfăgărășanul, Valea cu pești, Curtea de Argeș...

Andrei Blaier a pregătit pentru întâlnirea cu publicul filmul *Întunericul alb* (aprilie 1983), o peliculă care a avut de înfruntat multe adversități la vremea ei. Înainte de a vorbi despre acest film, însă, este cazul să aducem în discuție serialul TV *Lumini și umbre*, la care regizorul Andrei Blaier a lucrat în anii 1980 și 1981, întâi împreună cu Mihai Constantinescu, apoi cu Mircea Mureșan: a fost, neîndoios, unul dintre evenimentele cinematografice ale anului 1982, când a rulat — vreme de 33 de săptămâni — pe micile ecrane. Pe un scenariu de Titus Popovici — care a colaborat, la primele episoade, cu Francisc Munteanu —, serialul (echivalent, ca durată, cu 15–20 de lungmetraje) urmărește destinul unor personaje, al unor familii, pe parcursul a patru ani — 1944-1947 — de la hotar de „ere" sociale. În filmul, pe bună dreptate reconsiderat (în anul 2000, când a fost reluat pe micile ecrane), principalii interpreți sunt Ilarion Ciobanu, Margareta Pogonat, Mitică Popescu, Florin Călinescu, Monica Ristea, Gheorghe Dinică, Ion Besoiu, George Motoi, Gina Patrichi, Adrian Pintea, Valeria Seciu, Cornel Coman, Florin Zamfirescu, Constantin Codrescu, Dinu Manolache, Petre Gheorghiu, Eva Papp, Alexandru Repan, Mircea Basta și — cu un rol care, practic, l-a lansat, acela al sergentului Șaptefrați — Valentin Uritescu. O contribuție esențială la realizarea filmului (care, alături de *Toate pânzele sus*, reprezintă una dintre cele mai ambițioase realizări artistice ale micului ecran, respectiv ale Studioului de Film din Televiziunea Română) au avut-o operatorii Nicolae Niță și Ovidiu Drugă, autori ai unei imagini performante pe parcursul întregului serial. Revenind la *Întunericul alb*, filmul își propunea — cu spiritul civic dovedit de regizor în *Ilustrate cu flori de câmp* — să denunțe consecințele tragice ale fanatismului religios. De aceea a creat probleme: pentru că aducea pe ecran realități incomode ale „epocii de aur", pe care oficialitățile n-aveau nici un interes să le scoată la lumină. Cu interpreți din filme anterioare — Carmen Galin, Gheorghe Dinică, Valentin Uritescu, George Negoescu, Florin Călinescu —, dar și cu chipuri noi în filmele sale, Emanoil Petruț (în rolul „pastorului", escroc și dement deopotrivă, ba mai mult, cuceritor până a deveni odios) și Silvia Ghelan, marea actriță clujeană pe care filmul românesc n-a răsfățat-o (un personaj tragic, o femeie care caută credință, căldură, înțelegere, dar care, când își dă seama că a fost înșelată, manevrată în ignoranța ei, împinsă la fanatism și crimă, se prăbușește, durerea o împietrește). La interval de o lună, Andrei Blaier a propus spectatorilor două lungmetraje noi: *Fapt divers* (ianuarie 1985) și *Rădeți ca-n viață* (februarie 1985). În

primul film, un tipograf — interpretat de Ilarion Ciobanu — inițiază, pe cont propriu, o anchetă publicistică, încercând să dezlege o poveste nu tocmai obișnuită, cu un tânăr care se aruncă în foc, salvează doi copii și dispare fără urmă de la locul faptei. Joacă în film Patricia Grigoriu, Răzvan Popa, Mitică Popescu, Valentin Uritescu, Laszlo Tarr, Virgil Andriescu, Adrian Pintea, Ion Anestin, Paul Lavric, Luminița Gheorghiu, Flavius Constantinscu. Când realiza acest film, Andrei Blaier declara: „Mă reîntorc în aceeași lume a șantierului din *Dimineţile unui băiat cuminte*, confruntându-mă peste ani și cu modificările din mine și cu mutațiile ce s-au petrecut în acel univers. Acum mă preocupă altceva, cauzalitatea efortului"... Pe lângă povestirea de prim-plan a acestui film scris și regizat de Andrei Blaier — trei tineri (interpretați de Oana Pellea, Stelian Nistor și Bogdan Gheorghiu) veniți pe un șantier să dea o „lecție de viață" unui don-juan de ocazie (jucat de Alexandru Repan) —, în *Râdeți ca-n viață* sunt alte câteva istorioare paralele: povestea unui inginer valoros căruia o boală incurabilă îi modifică brutal destinul (inginerul este Gheorghe Dinică, soția sa e Violeta Andrei), povestea unui iluzionist (Jean-Lorin Florescu) care-și pierde iluziile, povestea unei căsnicii chinuite; printre interpreți mai sunt Maria Gligor, Paul Lavric, Doru Ana. Imaginea ambelor filme este semnată de Costache Dumitru-Fony. Andrei Blaier va reveni pe ecrane cu *Bătălia din umbră* (septembrie 1986), o „poveste adevărată", aceea a unui „haiduc" din primul război mondial, Victor Popescu, intrat în legendă prin acțiunile sale împotriva ocupației germane. Personajele scenariului scris de Mihai Opriș și Constantin Păun sunt interpretate de Dan Condurache — care surprinde patosul, exaltarea, neastâmpărul haiducului de veac XX —, Ecaterina Nazare (soția eroului), Ilarion Ciobanu și Șerban Ionescu (doi sergenți), Constantin Codrescu și Mircea Jida (rude ale eroului), Doru Bandol (un tânăr voluntar); de partea cealaltă a baricadei sunt Alexandru Repan (un maior neamț), Doina Tamaș (o translatoare cinică), Ștefan Sileanu (un colaboraționist), Ion Vâlcu (un denunțător), Adrian Pintea și Valentin Popescu (în două roluri „tampon"). Alături de regizor, operatorul Doru Mitran și compozitorul Adrian Enescu. Anii '80 au fost, pentru Andrei Blaier, ținând cont și de cele 33 de episoade ale filmului de televiziune *Lumini și umbre*, deosebit de prolifici...

Regizorul Iosif Demian a avut, la rându-i, un deceniu fertil, până în anul 1985 când s-a mutat în Australia. El a realizat trei filme despre care merită să se vorbească: *Baloane de curcubeu* (septembrie 1983), *Lovind o pasăre de pradă* (noiembrie 1983) și *Piciu* (mai 1985). *Baloane de curcubeu* s-a impus ca un film foarte personal, chiar excesiv pitoresc, care lăsa să se întrevadă — dincolo de trama propriu-zisă (rezultat al colaborării dintre Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru) —, „studiul" unei lumi pestrițe, al unor medii aflate între sat și oraș, într-un dialog sui-generis al prezentului cu amintirea. După cum critica a remarcat la data premierei, regizorul practică, în *Baloane de curcubeu*, un „cinema în răspăr", trecând de la ironia îngăduitoare la sarcasm, de la duioșie la parodie, vâna satirică a peliculei fiind consistentă, agrementată cu surprize și gaguri din arsenalul comediei bufe. Ciudățeniile tipologice sunt potențate de interpreți: Dorel Vișan (cu farmec blajin în rolul unui personaj fabulos, Ene Lelea), mai puțin cunoscutul Mitică Iancu (un destin cu esențe tragi-comice), debutanta „de viitor" Magda Catone, nume insolite precum Alexandru Szélyes, Agnes Kakassy, Anton Aftenie, Laszlo Botka, filmul mizând și pe tipurile sau compozițiile pitorești propuse de Nae Lăzărescu, Romica Puceanu, Catrinel Paraschivescu, Marcela Andrei, George Negoescu. Partitura muzicală — de mare expresivitate — este semnată de Erika Jozsa și Károly Horvath, iar imaginea — cu curcubee — îi aparține lui

Valentin Ioan Popescu. Prin filmul *Lovind o pasăre de pradă*, pornit dintr-un roman de Petre Sălcudeanu din cunoscuta serie a „Bunicului" („Bunicul și o biată cinste"), Iosif Demian cochetează cu filmul polițist, acțiunea pornind de la un „banal" accident de circulație și ajungând departe, la tot felul de mașinații criminale. Regizorul pune preț, în continuare, pe pitoresc, recurge la simpatice „schimburi de locuri" (anchetatorul din *O lacrimă de fată*, Dorel Vișan, devine... adjunctul adjunctului său de acolo, George Negoescu), propune personaje interesante, create de Ioana Bulcă (într-un rol cu suspans psihologic), Tatiana Botez (o asistentă medicală cu aplomb), Brândușa Zaița Silvestru (o altă soră medicală, hazlie), Marcela Andrei (hoața), Mitică Iancu, Camelia Zorlescu. Iese în evidență și modalitatea utilizării prim-planurilor: totul — prin acest „totul" înțelegând interioarele, obiectele, oamenii, cu ochii, glasurile și răsuflarea lor —, totul este privit foarte de aproape, cu o privire, parcă, mioapă, care încearcă să descifreze detaliile (o virtute imagistică la care au contribuit operatorul Alexandru David și cameramanul Valeriu Câmpan). În sfârșit, *Piciu* confirmă originaliatea și personalitatea regizorului Iosif Demian care, de data aceasta, își modifică stilul, în funcție de scenariul, la rândul lui original, propus de actorul-scriitor Mircea Diaconu, o poveste fantastică, luată dintr-o cărticică numită „La noi când vine iarna", povestea unui „pici" ciudat care — cum scrie Eva Sîrbu în cronica de premieră („Cinema", nr. 6/1985) „simte când vine ploaia și numără cocorii când se întorc pentru că «sunt ai noștri și trebuie să știm câți mai avem», care știe să construiască castele din nimic, și visează case cu ferestre în tavan ca să vadă numai cerul, care știe să vorbească cu porumbeii, cu ursii, cu tot ce mișcă sau nu mișcă în jur, și pentru toate câte le știe este iubit de «ai lui», copiii, profesorii, directorul școlii și urât, la prima vedere, de un străin locului, un nou venit, un nou profesor, uscat iască, proptit în principii, în dogme, în formule". Alături de copilul Răzvan Rădulescu — alături sau... împotrivă — sunt Victor Rebengiuc, Răzvan Vasilescu, Diana Lupescu, Horațiu Mălăele, Camelia Zorlescu (și alți interpreți ale căror personaje au câte un rolișor în conflict, Constantin Gabor, Mitică Iancu, Nicolae Budescu, George Negoescu, Dorel Vișan), operatorul Călin Corciova, autoarea costumelor Ileana Mirea. Cristiana Nicolae a realizat și ea, în anii '80, un film cu copii, *De dragul tău, Anca* (decembrie 1983). Un film adresat, cum spunea regizoarea, „în primul rând celor care au uitat că au fost copii". Pe lângă interpretarea rolului titular, eleva Alexandra Duca și debutanta Alexandra Ioniță, pe lângă profesoara „dură" Carmen Galin, apar, în acest film sensibil și atașant, două actrițe seducătoare, Rodica Tapalagă și Rodica Mandache, și un actor peste tot „acasă", Dan Condurache. Regizoarea a perseverat în aceeași zonă tematică, prin două filme foarte apropiate, din multe puncte de vedere: *Al patrulea gard lângă debarcader*, și *Recital în grădina cu pitici*, cu premiere în anii 1986 și — respectiv — în 1987, primul — ca și *De dragul tău, Anca* — pe un scenariu de Nicolae Cristache, cel de al doilea cu o narațiune de Mihai Opriș și Aurora Icsarie. Regizoarea Cristiana Nicolae rămâne una dintre cele mai autorizate realizatoare de filme cu adolescenți (alături de Elisabeta Bostan și Nicolae Corjos, firește); din filmografia ei face parte și un serial TV în opt episoade, *Racheta albă*.

Regizorul Al. G. Croitoru, prin scenariul lui Vasile Mihai, a găsit drumul spre un film „de suflet": *Miezul fierbinte al pâinii* (ianuarie 1984). Povestea în sine, cu agronomi buni și agronomi răi, poate că nu ar fi avut prea multe șanse (deși scenaristul, în programul de sală, mărturisește că a pornit de la ideea că „nu există oameni de o puritate sufletească integrală, după cum nici conștiințe total înnegrite"). Dar regizorul s-a „desfășurat" într-un

spațiu „al lui", învestind narațiunea și personajele cu tonalități afective, aruncând o privire încărcată de semne asupra satului românesc (viziune care a asigurat și forța peliculelor sale anterioare, *Vârstele omului* și *Anotimpul mireselor*), manifestându-și, totodată, deschis, propensiunea pentru comedie. Printre interpreții filmului său: Vistrian Roman, Romeo Mușețeanu, George Motoi, Octavian Cotescu, Ion Marinescu, Matei Alexandru, Cezara Dafinescu, Olga Delia Mateescu, Constantin Diplan, Draga Olteanu Matei, Rodica Popescu-Bitănescu, Dumitru Rucăreanu, Dumitru Chesa, Iulian Necșulescu. Operatorul Alexandru Groza, prin imaginile sale cu lanuri roditoare și flori în soare, a susținut și el metafora „miezului fierbinte al pâinii". Pe regizorul Francisc Munteanu l-am regăsit pe ecrane cu *Un petic de cer* (tot în ianuarie 1984): un film, ca multe altele, „de șantier", care încearcă să evite conflictele șablonarde, dar care, vorbind despre construcția unei hidrocentrale (și a unor oameni), aduce vorba și despre „infiltrațiile din casa vanelor", și despre „transformarea cămășuielii de beton în sită"; tot actorii sunt cei care rămân (în ciuda unor personaje chinuite): Gheorghe Cozorici, Ovidiu Iuliu Moldovan, Gheorghe Dinică, Jean Constantin, Stela Popescu, Mircea Diaconu, Diana Lupescu, Constantin Diplan, Ion Marinescu, Cristina Deleanu, Enikö Szilágyi, Sebastian Papaiani, Amza Pellea, o distribuție, cu adevărat, de elită. Francisc Munteanu (1924–1993) va persevera în anii '80: *Zbor periculos* (octombrie 1984) este un alt film despre aviatori scris de un aviator. După *Destinația Mahmudia* (un scenariu de Doru Davidovici), de data aceasta scenarist este Mihai Vasilescu. Povestea vizează întâmplarea unui copilot care, în timpul unui zbor periculos, cu nori de formație „orajoasă", își asumă riscul insubordonării. Din nou o distribuție de vedete: pe lângă Vladimir Găitan, Enikö Szilágyi, Cristina Deleanu, Ion Dichiseanu, interpreții rolurilor principale, apar Gheorghe Cozorici, Constantin Diplan. Dar „moara" macină din nou în gol. *Vară sentimentală*, apoi (februarie 1986), preia un conflict „tipic" anilor '80, acela dintre bine și foarte bine, încercând să trateze cu zâmbetul pe buze un subiect — scris de Vasile Băran — cu multe „locuri comune". Emil Hossu este de data aceasta agronomul „pozitiv", Rodica Mureșan este frumoasa tehniciană, mai sunt pe-acolo, iarăși, „nume bune", Gheorghe Dinică, Gheorghe Cozorici, Stela Popescu și Marin Moraru — un cuplu, din nou, irezistibil —, Florina Cercel, Aurel Giurumia, Silviu Stănculescu, Constantin Diplan și debutanta Nicoleta Ilie. Francisc Munteanu, ca regizor, se regăsește cel mai bine pe sine în ultimul film, *Duminică în familie* (având și „stimulul" unui triptic scenaristic insolit, Ion Băieșu — Nicolae Țic — Dan Marcoci), o peliculă a cărei premieră a avut loc în mai 1988. În narațiunea cinematografică sunt recognoscibili, deopotrivă, scriitorul cu vocație comică, scriitorul de robustă formație realistă și tânărul scenarist-regizor cu „scopuri" și „mijloace" idilico-melodramatice. Paradoxal poate, acest amestec de tonuri i-a convenit regizorului-scriitor Francisc Munteanu (cu predispoziții comice, realiste și idilico-melodramatice, la rându-i). El și-a dovedit încă o dată „iuțeala de mână" combinatorie, sentimentalismul și optimismul, realizând un film în spiritul versurilor — vag auto-ironice — din antrenanta melodie a lui Temistocle Popa care deschide filmul: „lumea e frumoasă, ploaie de lumină..., lumea e frumoasă, ca o zi senină"... Copiii din film sunt alt „adjuvant" pentru regizor: pe Nicoleta Ilie o regăsîm într-o Cristină cu ifose de domnișoară, într-un adolescent frumușel și cuminte îl aflăm pe „pistruiatul" Andrei Duban, mai joacă Ioana Marinescu (sora Medeei din *Maria-Mirabela*) și Iulian Ilinca, în rolul unui băiețel pus pe șotii. Cei „mari" — care intră cu antren în jocul cineastului — sunt George Mihăiță (un programator care găsește... portretul-robot al fericirii

mult visate), Patricia Grigoriu, apoi Gina Patrichi și Aurel Giurumia (o simpatică pereche de pensionari), Ioana Crăciunescu, Bianca Brad, Constantin Diplan (colegi de serviciu ai eroului), Julieta Strâmbeanu, Valentin Uritescu, Ștefan Sileanu, Iulia Boroș (mătuși, administratori de bloc, vecini). Patru filme în patru-cinci ani — cu trei operatori diferiți: Valentin Ducaru, Marian Stanciu, Sorin Ilieșiu —; Francisc Munteanu exemplifică elocvent (la nivel individual) „bătălia" dură dintre cantitate și calitate în anii '80.

Activ, chiar foarte activ, a fost, în această perioadă, regizorul Mircea Moldovan. Filmul său *Bocet vesel* (februarie 1984) a pornit de la o piesă de Sütö András („Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor"), rămânând tributar „convenției scenice" în tentativa „cinematografizării" umorului de sorginte naiv-populară al „micilor întâmplări" din care este constituită intriga. Printre personaje sunt un poștaș bețivan și cam gogoman (Dem Rădulescu), consoarta lui vigilentă (Tamara Buciuceanu-Botez), un „supărat pe sat" (Alexandru Lungu), un predicator de sectă (Aristide Teică), mai sunt și niște fete trupeșe și nurlii (Florina Cercel, Tania Filip), printre întâmplări e un botez, un carnaval cu măști și-o ciomăgeală, printre colaboratorii regizorului sunt compozitorul Tiberiu Olah, operatorul Liviu Pojoni, scenograful Dodu Bălășoiu și autoarea costumelor Gabriela Ricșan, iar printre replicile dialogului este și câte una caracteristică pentru „stilul" dramaturgului: „păcat nu-i ceea ce ne intră în gură ci ceea ce ne iese" (care reprezintă, într-un fel, și o „autocritică" premonitorie). Cu *Mireasa ploilor târzii* (iunie 1985), regizorul încearcă un contrapunct — întrucâtva riscant — între satul dobrogean de altădată și satul dobrogean din „prezentul acțiunii" (cu ajutorul unor povestiri paralele, imaginate de George Anania și Romulus Bărbulescu). Lăsând la o parte concesiunile conjuncturale, povestea de dragoste și arheologie petrecută cu două decenii în urmă — rememorată prin flash-back-uri — își are dramul ei de interes, mai ales datorită interpreților: Dana de ieri și de „azi" este Maria Ploae (pentru prima oară într-un meritat rol principal), Colea Răutu are parte — asta-i „arta" — de un „comunist de omenie", mici roluri colorate creează Ernest Maftei, Boris Petroff, Dumitru Chesa, mai joacă în film Florin Zamfirescu, Virgil Andriescu, Ion Lupu; flash-back-urile își au rigoarea lor, sunt rezolvate cu acurateție de operatorul Liviu Pojoni: primul strat al amintirilor este tratat în alb-negru, există și un al doilea strat al aducerilor aminte (care se văd ca prin ceață), în timp ce prezentul anilor '80 are... tonuri calde, de grâu pârguit. Mircea Moldovan a perseverat în anii '80 (pentru a se lăsa, apoi, subit, de film: *Primăvara bobocilor* este o continuare întârziată a poveștilor tomnatice și iernatice de la Viișoara, *Totul se plătește* este o implicare în serialul scris de Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail cu „martori dispăruți", „lacrimi ale cerului" și „măști de argint", pentru ca filmul-excursie *Expediția* — pe care-l voi menționa și altundeva — să pună punct unei creații cinematografice al cărei „centru de greutate" datează din 1973 și se numește *Viforița*. Regizoarea Maria Callas Dinescu, înainte de a se stabili — la sfârșitul anilor '80 — în străinătate, a realizat încă două filme: *Prea cald pentru luna mai* (februarie 1984) — pe un scenariu de Petre Sălcudeanu, cu Vivi Drăgan Vasile ca operator, cu elevi în ultima clasă de liceu și cu câteva întrebări de tipul ce înseamnă să fii un părinte „bun", ce înseamnă să fii un copil „bun", cum trebuie înțeleasă această bunătate — și *Marele premiu* (februarie 1986), povestea unui băiat de 13 ani, grav accidentat în timpul unui concurs de carting, care găsește resurse să depășească impasul existențial, să „sară din nou peste băltoace", ca personajul poeticului film de Karel Kachyna. Acest film — scris de Chiril Tricolici, filmat de un operator debutant, Cătălin Vago, cu Cosmin

Șofron în rolul tânărului (alături de care apar Tora Vasilescu, Șerban Ionescu,Victoria Mierlescu, Eugenia Bosânceanu, Romeo Pop și fetița Crenguța Doncea) — a însemnat și un „final de carieră", pentru o regizoare încă tânără, sensibilă, ale cărei filme (patru la număr), au un „numitor comun": personaje (și preocupări) adolescentine.

Pentru regizorul Geo Saizescu, anii de mijloc ai deceniului al nouălea au fost „anii satirei": după *Secretul lui Bachus* a urmat *Secretul lui Nemesis*, între cele două filme — prilejuite de scenarii cu trimiteri la realități curente, ale lui Titus Popovici — intervenind și un intermezzo liric, *Sosesc păsările călătoare* (pe un scenariu de Fănuș Neagu). Nu era tocmai ușor să faci o satiră cinematografică în acei ani. O „notă informativă" a securității, datată 11 mai 1983, și reprodusă în cotidianul „Evenimentul zilei" din 20 septembrie 1995 (cu specificația „A.S.R.I., Fond «D» dosar nr. 11155, vol. 12, f. 314"), suna în felul următor: „La Casa de Filme nr. 1 urmează a se realiza, fiind în fază de pregătire, filmul *Nuntă cu dar*, scenariul Titus Popovici, regia Geo Saizescu, film inspirat din cazul «Ștefănescu». Scenariul filmului este o satiră la adresa vieții social-politice din România, vizând moravuri și năravuri actuale. Se comentează în rândul cineaștilor că filmul va fi un record de vulgarități (sic!), în desfășurarea de lux și corupție în care sunt prezentați activiștii de partid, vicepreședinții, directorii de întreprinderi, ziariștii, prostituate în diverse ipostaze. Exemplu: un director își aduce amanta cu un avion special pe câmpul din apropierea vilei sale; președinți de C.A.P. care îngroapă recoltele de porumb, trecând peste ele cu tractorul; directori care își petrec timpul la Intercontinental, înconjurați de prostituate. Personajul principal din film este... Nea Puiu (sic!), șeful și organizatorul tuturor afacerilor, acesta corupând activiști de partid, ziariști, persoane cu funcții de conducere în agricultură. Fiind pus în discuția comisiei cinematografiei, scenariul a fost respins ca urmare a intervențiilor tov. Emilia Sonia și Suian Pavel, activiști la C.C. al P.C.R., ulterior fiind însă aprobat de primul vicepreședinte al C.C.E.S., tov. Traian Ștefănescu, ca urmare a intervenției scriitorului Titus Popovici, autorul scenariului". „Nota" respectivă confirmă: nu era tocmai ușor să faci satiră cinematografică pe la mijlocul deceniului al nouălea (și totuși s-a făcut, ieri, ceea ce astăzi, în pragul mileniului al treilea, nu se mai poate face cu nici un preț). Scriind această comedie, scenaristul adăuga: „sunt prea trist ca să scriu drame", și în gestul său citim revoltă și dezgust față de personajele incriminate în text. „Cazul Ștefănescu" a făcut vogă în epocă. A-l aduce pe „Bachus", în prim-plan, pe ecran, era — în anul 1984 — un act temerar, de curaj civic, mai ales pentru că ziaristul, pus pe descoperiri, dă de urma unor abuzuri și infracțiuni incredibile (demne nu numai de un deceniu incredibil, dar și de zilele noastre), descoperind „bârloguri" somptuoase — cu oglinzi venețiene, cu... studiouri cinematografice, cu mobiliere de lux — sau bârloguri „modeste", cu kilograme de aur, dolari și tot felul de alte cosmeticale ascunse sub tejghele. Scenaristul, cu complicitatea regizorului, a scris un rol pentru Ștefan Mihăilescu-Brăila, încercând să repare „ireparabilul" (pentru comedieni imenși ca Birlic sau ca Toma Caragiu nu s-a scris niciodată un film!). Galeria de mari comici ai ecranului este completată de Gheorghe Dinică, Dem Rădulescu, Sebastian Papaiani, Octavian Cotescu, Jean Constantin; mai joacă în film Emil Hossu (el este ziaristul care dă de urma matrapazlâcurilor), Rodica Mureșan, Cornel Gârbea, Dumitru Rucăreanu, Ileana Stana Ionescu, Horațiu Mălăele și — într-un rol mai special („odorul" mult iubit al lui Bachus) —, Carmen Zecheru. Cum spuneam, *Sosesc păsările călătoare* (martie 1985) a fost un intermezzo liric, o „respirație" între două satire, o „felie de viață" cu oameni din Delta Dunării (un spațiu cinematografic

care se dovedește, încă o dată, prielnic registrului „ironico-liric" practicat de scenaristul Fănuș Neagu și regizorul Geo Saizescu). Din nou, actorii conferă personajelor farmec și culoare: Rodica Mureșan este o doctoriță frumoasă, Emil Hossu rămâne june prim, Tora Vasilescu desenează o asistentă medicală cu o bogată viață sentimentală, peisajul tipologic al filmului fiind întregit de mulți actori cu nerv comic (Ștefan Mihăilescu-Brăila, Octavian Cotescu, Jean Constantin, Rodica Popescu-Bitănescu, George Mihăiță, Sebastian Papaiani, Vali Voiculescu-Pepino, Marius Pepino, Ernest Maftei, Nae Gh. Mazilu, Mariana Cercel, Dorina Done, Cornel Gârbea). După „stop-cadrul" cu păsări călătoare, regizorul Geo Saizescu se întoarce, repede, la satiră: *Secretul lui Nemesis* — de fapt o farsă grotescă — are drept ținte principale credulitatea și ignoranța. O satiră, chiar o farsă grotescă, în anul de grație 1987, încă o dată simt nevoia să o spun, constituia *în sine* o atitudine civică (dacă nu cumva un gest disident), mai ales în cazul unei recidive, când după Bachus urma Nemesis, și, mai ales, ținând seama de datele problemei. Respectivele satire vizau nu numai un „caz", sau un individ certat cu morala, ci defecțiuni etice ca ipocrizia, oportunismul, minciuna, inerția, care stăteau (stau?) la baza sistemului social-politic. Gheorghe Dinică este, de data aceasta, interpretul rolului „titular" (un administrator cu două fețe, pe care-l cheamă chiar N.M. SISeanu), în jurul lui se învârt — în sensuri diferite — Carmen Galin, Emil Hossu, Ileana Stana Ionescu, mulți alți actori cu roluri de-o clipă sau de mai multe, Sebastian Papaiani, Stela Popescu, Dumitru Rucăreanu, Rodica Popescu-Bitănescu, Horațiu Mălăele, Mihai Ciucă, Jean Constantin, Cezara Dafinescu, Ion Besoiu, Vladimir Găitan, Cristian Ștefănescu, Ovidiu Moldovan, Valentin Teodosiu. În toate cele trei filme, cu „semnul" lui, apare și Geo Saizescu (nelipsit, ca actor, în filmele sale, de la *Astă seară dansăm în familie* încoace); operatorul Aurel Kostrakiewicz este colaboratorul constant al regizorului, la toate cele trei filme amintite.

Regizori din diferite generații au continuat să producă în anii '80. Pe Gheorghe Naghi l-am reîntâlnit pe ecrane cu *Acțiunea Zuzuc* (aprilie 1984): povestea unui băiat cuminte, talentat, imaginativ care se lansează într-o aventură riscantă — rol în care s-a lansat Andrei Duban —, poveste scrisă de Aurora Icsari și Mihai Opriș, și interpretată, în sectorul „adult", de Cristina Deleanu (mama băiatului), Marioara Sterian („Fizicuța"), Adela Mărculescu, Hamdi Cerchez, Eusebiu Ștefănescu, Corina Constantinescu și — pe post de milițian — Ovidiu Iuliu Moldovan. Tot cu copii a fost și *Egreta de fildeș*, o excursie pionierească pe Valea Oltului cu o povestioară scrisă de Radu Aneste Petrescu și filmată de Aurel Kostrakiewicz, alături de micii interpreți fiind de data aceasta Ovidiu Moldovan: încă o dată, Gheorghe Naghi este „de-al copiilor", încearcă să le capteze atenția și bunăvoința. A revenit pe ecrane, devenind și co-scenarist, Tudor Mărăscu. Întâi cu lungmetrajul *Singur de cart*, scris împreună cu Laurențiu Fulga (octombrie 1984). Introspectiv, filmul aduce în prim-plan o biografie frământată, un „caz" de readaptare socială: personajul central — interpretat de Dragoș Pâslaru, care transmite expresiv, esențializată, „singurătatea de cart" a eroului — încearcă să-și recâștige un rost în societate după doi ani de recluziune, pricinuiți de un accident de circulație soldat cu omor prin imprudență. Analiză lucidă a singurătății, cu aprofundări psihologice, filmul rămâne în zona unui „caz", dar impune și alți interpreți: Irina Petrescu oferă „culori de suflet" episodului de dragoste, două redescoperiri actoricești — Marcel Gingulescu și Nineta Gusti — aduc pe ecran farmecul unor personaje de altădată, „pete de culoare" sunt și rolurile create de Octavian Cotescu, Valentin Uritescu, Horațiu Mălăele, în timp ce personajul desenat de Medeea

Marinescu dovedește, încă o dată, că, mai bine decât oamenii mari, copiii simt oamenii buni; muzica lui Dinu Petrescu este în ton cu eforturile de „interiorizare" ale filmului, iar imaginea operatorului Valentin Ducaru are accente dramatice. După *Singur de cart*, în filmografia regizorului Tudor Mărăscu a urmat *Încrederea*, cu „premiera absolută" la Festivalul din Costinești în 1985: un film pornit de la o situație destul de frecventă în bibliografia și filmografia genului polițist (narată de Vladimir Alexe în colaborare cu regizorul): un june de treabă, cinstit dar cam naiv, cade victima unei bande de răufăcători care îl implică într-o crimă. Pe această canava, regizorul încearcă soluții de limbaj mai puțin obișnuite, apelând, pentru rolul principal, la un chip inedit ecranului, Toma Hogea, partener al acestuia fiind Anton Tauf, în rolul unui procuror „ca pâinea caldă". Spre sfârșitul anului 1987, Tudor Mărăscu a prezentat pe ecrane — rod al colaborării eficiente cu scenaristul Ion Băieșu — filmul *Miracolul*. Este de reținut preocuparea regizorului co-scenarist de a conferi intrigii din *Miracolul* („miracolul" din titlu fiind transformarea „micii Sahare" dintr-un colț al Olteniei într-o zonă fertilă, roditoare) parametrii unei metafore moral-filozofice cu sensuri mitice. Principalul personaj al filmului este un inginer agronom care renunță la „confortul didactic" (acel confort devenit, din păcate, un „loc comun" în cinematografia noastră) angajându-se în prima linie a bătăliei pentru recuperarea solurilor nisipoase. Lupta cu forțele uneori dezlănțuite ale naturii, cu prejudecăți și credințe ancestrale este tratată într-un limbaj cinematografic modern, în imagini antologice. Călin Stănculescu — într-un eseu din revista „Cinema" (nr. 1/1989) — desprinde câteva dintre calitățile definitorii ale personajului central, interpretat de Anton Tauf, cu mult firesc în fața camerei de luat vederi: el este „știutor al strategiilor ce presupun competență și pasiune, rectitudine morală și bucuria reținută a unui învingător anonim", personajul, „deloc liniar", „nu este lipsit de neliniști, de îndoieli, de umane exasperări"; eroul are și „sprijinul neasemuit al unui adevărat mentor spiritual (profesorul Apostolescu interpretat de George Ferra)". Către mijlocul deceniului al nouălea, un film de anvergură istorică a semnat Mircea Mureșan: *Horea* (noiembrie 1984). Filmul — pornit de la scenariul lui Titus Popovici — pune în evidență un fapt istoric de netăgăduit: prin proporțiile și implicațiile ei social-economice și social-politice, răscoala lui Horea, Cloșca și Crișan a produs o mare frământare în societatea vremii, nu numai în țările române ci și în multe alte țări europene. Însuși faptul că Horea, „supremul căpitan" al revoluției populare, proclama „război palatelor și pace colibelor" cu cinci ani înainte de proclamarea aceluiași război pe malurile Senei vorbește de la sine și spune totul. Scenariul lui Titus Popovici, bazat pe o riguroasă documentație istorică, reconstituie câteva dintre principalele etape ale revoluției transilvane, din momentul în care vâlvătaia răscoalei începea să se stingă, dar ecourile ei în conștiința Europei deveniseră tulburătoare. Pentru a depista conexiunile intime ale marii mișcări țărănești din noiembrie 1784, împăratul Iosif al II-lea (jucat de Alexandru Repan) trimite în Transilvania pe contele Anton Yankovics (rol antologic pentru Radu Beligan). Pe „firul" anchetei întreprinse de comisarul imperial se leagă întreaga narațiune cinematografică: capturarea căpeteniilor, evocarea principalelor momente ale răscoalei, interogatoriul zadarnic la care sunt supuși Horea și Cloșca (două „roluri ale vieții" pentru interpreți, Ovidiu Iuliu Moldovan și — respectiv — Șerban Ionescu), apoi acela — cu consecințe tragice — al lui Crișan (Dan Sănculescu), sălbatica sentință imperială, martiriul lui Horea și Cloșca, intrați în nemurire, la Alba Iulia, în dimineața zilei de 28 februarie 1785. În film apar multe alte personaje ale vremii, de la fiul lui Horea, Ionuț (Florin Chiriac) până

la nobilul Alexandru Chendi, devenit „secretarul de limbă latină" al lui Horea (Mircea Diaconu), de la episcopul Ghedeon (Nicolae Albani) la Arpad (Ion Besoiu), printre interpreți numărându-se și Mircea Albulescu, Enikö Szilágyi-Dumitrescu, Petre Gheorghiu, Siegmund Siegfried, Zoltan Vadász, Mircea Hindoreanu, Costel Rădulescu. Operatorului Vivi Drăgan Vasile i-am regăsit „tușa" dramatică, predilecția spre filmul de atmosferă, în timp ce compozitorul Tiberiu Olah a elaborat o partitură bogată în seve melodice populare, care contribuie nemijlocit — ca și scenografia arhitectului Marcel Bogos — la crearea unui cadru baladesc narațiunii despre legendarul Horea, film prin care regizorul Mircea Mureșan se întoarce la realismul frust care i-a caracterizat unul dintre cele mai reprezentative filme ale sale, *Răscoala*. N-aș trece mai departe fără a consemna faptul că în primăvara anului 1987 a fost adaptat pentru marele ecran un fragment — practic trei episoade — din serialul TV *Toate pânzele sus* (realizat, după romanul cu titlu omonim de Radu Tudoran, în 1976, de Mircea Mureșan, pe un scenariu la care regizorul a colaborat cu Alexandru Struțeanu): printre interpreți, Ion Besoiu, Ilarion Ciobanu, Sebastian Papaiani, Jean Constantin, George Paul Avram, Cristian Șofron, Julietta Szönyi, Ion Dichiseanu, Colea Răutu, Jean Lorin Florescu, Gheorghe Visu, Dorin Dron, Aurel Giurumia. La sfârșitul anului 1984 a reapărut pe ecran și Mircea Drăgan care, între două ecranizări, a semnat *Raliul* (decembrie 1984), un film de actualitate cu automobiliști, pe un scenariu de Melania Chiriacescu-Constantiniu, cu Diana Gheorghian într-un debut convingător, o fetișcană băiețoasă care se ia — cum zice — la trântă cu viața: alături de ea, în distribuție, Constantin Diplan, Ștefan Sileanu, Mircea Basta, Monica Ghiuță, Lucia Mureșan, Eugen Ungureanu, Adrian Păduraru, George Oancea, Răzvan Popa. Savel Stiopul a ieșit în lume cu *Mușchetarii în vacanță* (aprilie 1985), trei povești estivaliere puse cap la cap de Alecu Popovici (una bucureșteană, una „la țară" — la bunici și alta marină), filmate de Adrian Drăgușin, cu câteva „vedete" (Dana Mladin, Andrei Duban) și alți copii cu mutre simpatice (Bogdan Carp, Simona Băducu, Bogdan Nițescu), alături de câțiva „maturi" (Ernest Maftei, Matei Alexandru, Coca Andronescu, Nicu Constantin, Șerban Cantacuzino, Ana Ciobanu, Mihai Mălaimare), pe muzica lui Johnny Răducanu. Până în anul 2000, Savel Stiopul își va opri aici demersul regizoral. Constantin Vaeni va aduce și el un lungmetraj în premieră, *Acasă*, un film cu câteva atù-uri importante. În primul rând, scenariul lui Dumitru Carabăț, străbătut de o calmă și profundă afecțiune pentru locurile natale: în centrul povestirii, un tânăr muncitor în construcții pe care-l frământă gândul întoarcerii la obârșii. Reține atenția, apoi, „culorile" sentimentale ale filmului realizat de Constantin Vaeni, cu tonurile grâului pârguit — ca o replică, parcă, la „iarba verde de acasă" a personajelor lui Stere Gulea —, imagini cu multiple subtexte afective, datorate operatorului Nicu Stan. În sfârșit, filmul vorbește prin actori: Șerban Ionescu, este, în felul lui, tot un „intrus" (ca în precedentul film al lui Constantin Vaeni), „bunicul" este interpretat — senzațional — de Ilarion Ciobanu (o compoziție de vârstă ireproșabilă, un bătrân antologic, al cărui apus de viață strânge, între cutele chipului, o biografie impunătoare), Dana Dogaru și Oana Pellea susțin două personaje feminine convingătoare, mai joacă Gheorghe Visu, Remus Mărgineanu, Dan Condurache, Boris Petroff, Mircea Cosma. Din păcate regizorul — susținut în demersul său realist-poetic de compozitoarea Cornelia Tăutu — n-a mai găsit prilejuri să persevereze pe acest drum creator, mai apropiat de natura documentarului. Pe Gheorghe Vitanidis l-am regăsit implicat într-un alt tronson al serialului scris de Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail, preluând de la Doru Năstase personaje și destine de epocă

în *Masca de argint* (mai 1985): Florin Piersic este „la locul lui", cu nelipsitele sale „instrumente de lucru" — roata de floarea soarelui, țoiul de anason și pistolul cu țevi fumegânde —, printre obișnuiții seriei apare și un fals „bancher străin" (Alexandru Repan), „masca de argint" este deconspirată doar de vocea „malvoliană" a lui Ovidiu Iuliu Moldovan; toți actorii — printre care și Marga Barbu, Ion Besoiu, George Motoi, Traian Stănescu, Marin Moraru, Coca Andronescu — îl ajută pe Gheorghe Vitanidis să rămână în spiritul poveștilor spuse de Doru Năstase. Tot Gheorghe Vitanidis va continua serialul, cu episodul intitulat *Colierul de turcoaze* (martie 1986), cuplul justițiar Mărgelatu — Buză de Iepure, alias Florin Piersic — Soby Cseh, dobândind un rol tot mai complex și mai personal în acțiune. În ultimul său film, *În fiecare zi mi-e dor de tine*, Gheorghe Vitanidis a schimbat „registrul" — lăsând în seama regizorului Mircea Moldovan serialul de aventuri — și abordând comedia muzicală, cu o distribuție de „comici vestiți ai ecranului", Stela Popescu, Marin Moraru, Alexandru Arșinel, Jean Constantin, în roluri suculente și truculente, dar și cu Emilia Popescu (la al doilea rol pe ecran, un talent exploziv), Teodora Mareș (tot frumoasă), David Ohanesian (pe post de tată „încuiat" dar nu incurabil), Iurie Darie (un director de teatru), Nicolae Caranfil (înainte de a deveni Nae), Florin Piersic (cu rol de „vedetă", altfel spus, de Florin Piersic). „De toate pentru toți", așadar, pe scenariul unui umorist încercat, Octavian Sava, care a cochetat cu cinematograful încă de la *Post-restant*, și pe partitura compozitorilor Gheorghe Grigoriu și Ionel Tudor care satisface gusturi melodice diferite, lirice și ritmice. „Visul muzical-cinematografic" *Gloria nu cântă* rămâne, însă, departe...

O adevărată revelație au fost filmele cu elevi, inițiate de regizorul Nicolae Corjos, la propunerea scenaristului Gheorghe Șovu (care a trecut „cu arme și bagaje" din tabăra profesorilor în aceea a scriitorilor pentru film): *Declarație de dragoste* (iunie 1985) a fost „capul de serie", au urmat *Liceenii* (noiembrie 1986), *Extemporal la dirigenție* (februarie 1988), regizorul reluându-și serialul — înainte de a-i fi luat — după Revoluție. *Declarația de dragoste* a „picat" — cum scria Alice Mănoiu — ca „ploaia pe ogor însetat": autorii propuneau spectatorilor întâmplări cu elevi într-o ultimă clasă de liceu și succesul la publicul tânăr a fost instantaneu. Neîndoios, foamea de pelicule destinate vârstei tinere constituie principala „sursă de atracție" a acestui gen de filme. Dar, dincolo de cadrul general al succesului de public, există câteva argumente particulare ale filmelor în discuție: realizatorii s-au priceput să găsească tonul potrivit, în relația cu tinerii — de pe ecran și din sala de cinema —, să extragă, din mediul școlar (dintr-un mediu școlar, să-i zicem, idealizat), personaje și întâmplări atractive, argumentul lui „va urma" fiind și el de luat în considerație. Astfel s-a născut al doilea film al seriei, *Liceenii*, un film în care scenaristul și regizorul au recurs la o stratagemă, alegându-și drept personaje principale elevi dintr-o clasă mai mică (eroi care, prin forța lucrurilor, nu repetau „declarația de dragoste" ci o anticipau ca psihologie). Al treilea film al seriei, pe acest principiu, a fost și cel mai împlinit (deși fiecare dintre filme a avut „nada" sa de interes): autorii preiau pe Ioana și Alexandru din *Declarație de dragoste* (Teodora Mareș și Adrian Păduraru), pe Mihai, Ionică și Dana din *Liceenii* (Ștefan Bănică jr., Mihai Constantin și Oana Sârbu), împreună cu profesorii lor Socrate (Ion Caramitru) și Isoscel (Tamara Buciuceanu-Botez), printre ceilalți profesori fiind Diana Lupescu, Cristina Deleanu, Mariana Cercel, personajele fiind „topite" într-o tramă învestită cu un sâmbure conflictual mai consistent, care angrenează personaje noi: Anca, fata profesorului Socrate, elevă într-a noua (Mădălina Pop), colegul

ei de clasă Doru (Dan Zamfirescu), alți tineri, printre interpreți fiind și Jana Gorea (în rol de bunică), Vasile Boghiță (tată de elev „cu probleme"). Atât *Extemporal la dirigenție* cât și episoadele anterioare s-au bucurat de o primire entuziastă din partea publicului tânăr la data premierei. Astfel se face că, într-o anchetă realizată pe criterii sociologice, cea mai bună actriță română a tuturor timpurilor a fost considerată — de către un „eșantion reprezentativ" — Oana Sârbu. Alte comentarii mi se par de prisos. De o bună primire publică s-a bucurat și filmul Elisabetei Bostan *Promisiuni* (octombrie 1985). Autoarea Năicilor și a Veronicilor, a unor frumoase „cărți de povești" în imagini, cântate sau dansate, își propunea să investigheze — însoțită de aceeași scenaristă, Vasilica Istrate — universul familiei, al relațiilor dintre părinți și copii, dintre părinți și părinți. O fetiță de 11 ani își descoperă adevăratul tată. Ocolind melodrama și întrebările retorice, *Promisiuni* beneficiază de câțiva interpreți atașanți: Maria Ploae este mama (tristețe și zâmbet, nor și senin) și Mircea Diaconu, soțul ei (un personaj cuceritor, harnic și bun), mai joacă în film Aurel Giurumia (un bunic simpatic), Ion Caramitru (în rolul „tatălui neștiut"), Ioana Crăciunescu (o soție cu predispoziție de victimă), Valeria Gagialov (o bunică), Rodica Mureșan (diriginta fetiței), George Mihăiță (un prieten de familie), Sanda Toma, o actriță pe care ecranul a nedreptățit-o, ani la rând, flagrant. Fata? Fata, numită Oara, este Medeea Marinescu, o „veche" cunoștință cinematografică al cărei personaj strălucește prin sinceritatea expresiei, prin capacitățile de interiorizare, prin pofta de adevăr. O imagine cu tonalități lirice dar și cu încordări dramatice (Ion Marinescu), o muzică destinsă, melodios-nostalgică (Temistocle Popa) însoțesc demersul regizoral. Regizoarea Elisabeta Bostan a continuat să lucreze cu febrilitate. *Unde ești, copilărie?* (1987) reia, în coperte contemporane, „Năicii" de odinioară, propunând, totodată, o întâlnire, peste timp, a celor doi interpreți de odinioară, Bogdan Untaru și Alexandra Foamete. După cum subliniază Laurențiu Damian în monografia regizoarei, vizionând filmul astăzi, „constați caracterul său de «unicat», nu numai în cinematografia noastră ci și în cea europeană. Ca să nu mai spun de unicitate chiar în ceea ce privește filmografia autoarei". Prin filmul *Zâmbet de soare* (realizat în aceeași perioadă), Elisabeta Bostan, revenită la *musical*, face încă un pas novator, spre receptivitatea specifică a unei alte vârste, „pragul dintre adolescență și tinerețe". Tot Laurențiu Damian spune în cartea sa: „Povestea are substanță și se lasă descifrată ca o «psiho-comedie» în care niște tineri exuberanți descoperă soluția eliberării de stres (bacul, examen serios dealtfel) într-o evadare muzicală și ironică dincolo de «bariera timpului». Se intră deci cu arme, bagaje și gânduri năstrușnice direct în... poveste. Profesorul devine împărat, profesoara împărăteasă, alți «profi» devin fie o doică, fie un inorog (da, chiar un inorog!), îndrăgostiții (un fel de miri ai anului II) se transformă, normal, într-un Făt-Frumos (și inteligent), și o Ileană-Cosânzeană, în plus, fete de împărat, formația «Zâmbet de soare», formație de muzică ușoară cu mare priză la public (pe vremea aceea nu se inventaseră „băieții de băieți" și cultura de cartier era la pământ, *n.n.*), dansatori, decoruri ce ilustrează, deopotrivă, fastul basmului clasic și fantasticul grotesc, muzică, multă muzică (pe vremea aceea hip-hop-ul nu se inventase încă, *n.n.*), tărâm real și tărâm fantastic". Regizoarea aducea pe ecran chipuri noi, atrăgătoare: Bianca Brad, Tudor Petruț, Carmen Galin, Mircea Diaconu, Adrian Vâlcu, Adrian Ciobanu, un trio unicat (Ioana, Magda și Medeea Marinescu), „veteranii" George Mihăiță, Ileana Stana Ionescu și

„surprizele" — Petrică Nicolae (în rolul Inorogului), Vasile Muraru și Rudy Rosenfeld (cei doi zmei).

Ce filme au mai apărut pe ecrane spre sfârșitul anilor '80? A încercat un nou film și Lucian Mardare, *Din prea multă dragoste*, dar această a doua tentativă a cineastului a fost și ultima. Anghel Mora a debutat ca regizor în lungmetrajul de ficțiune prin filmul *Rezervă... la start* (după alte două tentative cinematografice în care și-a demostrat propensiunea pentru zona spectaculoasă a sportului de performanță: scurtmetajul de diplomă *Aur, cât un nasture pe piept* și documentarul de montaj *Recorduri, lauri, amintiri*); filmul dobândea la Costinești '88 premiul de debut regizoral și încă două distincții în palmares: premiul pentru imagine (Marian Stanciu) și premiul de montaj (Melania Oproiu). Co-scenarist — împreună cu Șerban Marinescu — al filmului *Rezervă... la start*, Anghel Mora atrage atenția, de la debut, prin marea încredere în capacitatea de sugestie a imaginii, vizibilă în decupajul foarte cinematografic, în registrul de ritmuri al peliculei. Printre protagoniști: Mihail Stan, George Alexandru, Bogdan Stanoevici, Gheorghe Csapo, Florentin Duse, Tania Filip, Ion Roxin, Tudor Filimon, Boris Petroff, Virgil Andriescu, Mircea Anca. L-am sărit (cronologic), dar l-am lăsat, programatic, la urmă, pe Șerban Creangă, pentru că — deși este, în continuare, un regizor tânăr (fiind născut în iunie 1944) — *Clipa de răgaz*, filmul său din aprilie 1986, a fost și ultimul. Activ în deceniul anterior, Șerban Creangă și-a încheiat cariera de regizor cu o întoarcere la „dragostea dintâi": în *Clipa de răgaz*, regizorul își regăsește, pe alt palier al evoluției sale artistice, „suflul" din *Căldura*, din *Așteptarea*. Pretextul narativ aparține scenaristului Tudor Popescu, un scriitor de talent, parcimonios, însă, cu scrisul cinematografic, deși, ca dramaturg, devenise o prezență familiară în repertoriul multor teatre din Capitală și din provincie. Nici ca tonalitate, scrisul cinematografic al autorului nu se aseamănă cu cel destinat teatrului: în timp ce dramaturgul este un ironist, cu vervă satirică, scenaristul este ponderat într-ale hazului, mult mai rezervat, auster. Dramaturgul și scenaristul se întâlnesc, însă, sub semnul unei aceleiași, benefice, „vocații morale" (care stă și la baza scenariului pentru *Clipa de răgaz*). Lăsând la o parte aparențele, despre *oameni* este vorba în *Clipa de răgaz*: despre directorul unei mari centrale industriale (ce vremuri!), autorul unui proiect căruia i-a dedicat — fără clipe de răgaz — viața, dar care are tăria morală să-și înfrângă orgoliile, când alți specialiști ai uzinei găsesc o soluție mai avantajoasă; despre un inginer tânăr mai este vorba în film, bătăios și incomod; despre un inginer vârstnic, căruia experiențe anterioare i-au cam tăiat elanurile participative; despre alt inginer, „uns cu toate alifiile", care urcă treptele afirmării sociale fără a mai avea timp de „amănunte etice". Este drept, situațiile aduse pe ecran nu sunt foarte originale. Dar filmul lui Șerban Creangă este, înainte de orice altceva, un „film de dragoste", care — lăsând la o parte coincidențele intrigii — conferă personajelor principale „clipa de răgaz" a „regăsirii de sine". Ștefan Iordache și Ecaterina Nazare sunt protagoniștii tramei și, totodată, elementul de echilibru al unei narațiuni cu elemente divergente; alături de ei, Manuela Ciucur, Ștefan Sileanu, Constantin Diplan, Florin Călinescu, Adrian Păduraru și — în roluri mai mici — Cornel Vulpe, Sebastian Papaiani, Ștefan Tapalagă, Ion Siminie, Traian Stănescu. L-am lăsat la urmă pe Octavian Cotescu, în ultimul său rol pe ecran: actorul interpretează rolul unui inginer „obosit de viață", ne lasă încă un personaj memorabil în seria rolurilor sale antologice; îi revedem, cu emoție, chipul, dar actorul n-a mai găsit „clipa de răgaz" să ne transmită și vocea, pe

care încearcă să ne-o reamintească Florin Zamfirescu. Au colaborat la film operatorul Adrian Drăgușin (foarte inspirat, mai ales în „exterioare"), scenograful Cristian Niculescu, autoarea costumelor Viorica Petrovici, compozitorul Răzvan Cernat, muzica jucând un rol aparte în *Clipa de răgaz*, eroina fiind melomană, sala de concert devenind personaj, iar compozitorul — dirijor. Dacă n-ar fi fost vorba în propoziție despre filmul *Clipa de răgaz*, aș fi tras concluzia — la sfârșit de foarte lung capitol — că, în anii '80, cantitatea a sufocat calitatea; așa, rămân la concluzia că — până și în cel mai neverosimil deceniu din istoria filmului românesc — cineaștii au găsit „clipa de răgaz" a unor creații valoroase. Am încercat să le identific...

DOCUMENTARUL, ANIMAȚIA ȘI INFUZIA DE TINEREȚE

Atât filmul documentar cât și filmul de animație au înregistrat, în anii '80, multe performanțe artistice de vârf, deceniul fiind — din multe perspective — unul dintre cele mai faste din biografia genurilor respective. Regizorii consacrați, ai filmului documentar și ai filmului de animație, au continuat să-și înscrie în filmografii creații reprezentative (și vom încerca să le nominalizăm în acest capitol). Dar semnul distinctiv al deceniului a fost *infuzia de tinerețe*. Oricât de paradoxală ar fi afirmația, trebuie să constatăm — și să recunoaștem — că, și în acești ani grei ai filmului național, cu chingi imposibile ale cenzurii, tinerii cineaști au izbutit să-și afirme și să-și confirme talentul, aptitudinile, personalitatea, spiritul civic, prin filme cu parametri artistici, moral-filozofici, social-politici superiori. Două ample studii consacrate filmului documentar și filmului de animație din acești ani, datorate unor buni cunoscători ai domeniilor, Laurențiu Damian și Ludmila Patlanjoglu (publicate în Almanahul „Cinema" 1990), subliniază, cu pregnanță, rolul important al cineaștilor tineri în producția cinematografică din respectiva perioadă. Iată, de pildă, ce spune Laurențiu Damian în articolul „Documentarul ultimilor zece ani — o proiecție de inimă": „Tinerii generației — numite generic a anilor '80 — au pornit tocmai de la esența genului, realizând însă adevărate filme de autor, pentru că devenise mult mai importantă «opinia» asupra unei realități decât realitatea însăși. Evident, avem de-a face cu o stare extrem de subiectivă, modalitățile de filmare s-au diversificat, privirea realizatorului a însemnat un stil inconfundabil și, lucru foarte important, există un univers tematic asemănător la mai toate filmele realizate de tineri: *Aflați despre mine...* (Adrian Sârbu), *Seraliștii* (Moscu Copel), *Ioane, cum e la construcții?* (Sabina Pop), *Dacă n-ar fi dragoste* (Ioana Holban), *Pe unde am fost și am colindat* (Laurențiu Damian), *Iar ca sentiment, un cristal* (Ovidiu Bose Paștina). Apariția acestor filme, unele mult discutate în acea vreme, a redimensionat, cred eu, genul documentar, a relansat noi ambiții, a redeschis drumuri uitate în aparență, acele drumuri care s-au numit *Cazul D* (Alexandru Boiangiu), *Orșova — apoi s-a născut orașul* (Constantin Vaeni), *În marea trecere* (Mirel Ilieșiu), *Stuf* (Titus Mesaroș)". La rândul ei, Ludmila Patlanjoglu scria în articolul „Animația românească în anii '80": „Cel mai frapant fenomen al anilor '80 este formarea unei noi generații de regizori și animatori. Printre performanțele care îi fac prezența notabilă:

debuturi de excepție, premii la festivaluri internaționale, filme reprezentative sub raport plastic și ideatic. Unele din ele invită la multiple perspective. Se constată o receptivitate pentru aprofundarea cercetării virtualităților poetice ale limbajului animației, o preocupare pentru dimensiunea metaforică a limbajului filmic. În producții coexistă, alături de «stilul propriu», filme în stilul disneyan, modalități noi, sub influența artelor plastice contemporane sau a experiențelor unor școli naționale de animație. Olimpiu Bandalac, Radu Igazsag, Zeno Bogdănescu, Marcel Mihai, Dinu Petrescu, Constantin Păun, Ion Manea, Călin Giurgiu, Dinu Șerbescu, Lucian Profirescu, Mircea Toia, Călin Cazan, Marian Mihail, Adela Crăciunoiu, Mihai Șurubaru, Valentin Elizeu, Cristian Marcu, Dan Chisovski, Viorel Nica statuează pesonalitatea generației de regizori '80. Alături de ei se dezvoltă un grup de talentați animatori, mulți dintre ei cu perspectiva de a deveni viitori regizori ca: Florin Săceanu, Anca Dumitru, Mihaela Mihăeasa, Despina Buneci, Costel Seltea, Virgil Toader, Adrian Gheorghe, Octavian Frecea, Mihai Crețu, Doina Cionga, Anita Ionescu, Elena Godeanu și alții. Cu toții sunt elevii unui dascăl minunat, regizorul Victor Antonescu. El a împărtășit generației '80 prețioase secrete ale animației". „Cel mai frapant fenomen", din anii '80, iată, se spune răspicat și în acest studiu, a fost formarea unei noi generații de regizori și animatori. Din aceste două articole — care analizează aprofundat situația filmelor documentare și de animație în anii '80 — îmi voi îngădui să extrag și alte date informative privind peliculele realizate la „Sahia Film" și la „Animafilm". De asemenea, drept material informativ voi utiliza, cu îngăduința autorilor, și cronicile dedicate filmului documentar și de animație, susținute, ani la rând — și în deceniul al nouălea —, de Olteea Vasilescu, Roxana Pană, Dana Duma în revista „Cinema". Despre infuzia de tinerețe în creația cinematografică a anilor '80 se vorbește insistent și în aceste cronici — consacrate documentarului și animației — din singura, pe atunci, publicație (mensuală) de specialitate. Înainte, însă, de a intra în fondul problemei, aș reproduce un fragment dintr-un eseu semnat de regizorul Adrian Sârbu — tot din revista „Cinema" (nr. 3/1987); autorul, în final, își asumă filmografia de vârf a generației sale: Tereza Barta — *Acei oameni minunați și mașinile lor complicate, Ah, tinerii din ziua de azi*, Moscu Copel — *Seraliștii, Pe malul Ozanei, Vârsta de aramă*, Laurențiu Damian — *Pe unde-am fost și-am colindat*, Anghel Mora — *Eu merg, tu mergi, el aleargă*, Ovidiu Bose Paștina — *Iar ca sentiment, un cristal*, Sabina Pop — *Ioane, cum e la construcții?, 18 ani: stop-cadru*, Adrian Sârbu — *Aflați despre mine..., Fabrica tineretului*. Articolul este intitulat „O experiență tulburătoare": „Eroii filmelor noastre documentare sunt așa cum i-am găsit: unul visează o întâlnire cu extratereștrii, altul o familie care să-i dea sens existenței, unii inventează un robot, alții se chinuie să țină în viață niște mașini de mult inventate, sunt fruntași în muncă sau pur și simplu își văd de treabă, unii vor să vadă neapărat marea pe care n-au avut prilejul s-o contemple decât cu închipuirea, undeva într-un adânc de mină, alții aleargă în timp ce foarte mulți doar merg. Lucruri simple, omenești. N-a fost nevoie să le inventăm. Erau acolo. Le-am restituit doar, odată cu personajele, într-un efort concertat de recuperare a firescului realității, de traversare a graniței aparențelor, de parcurgere tenace a drumului de la colectivitate la individ. Eroii noștri sunt diverși și mai ales foarte personali. Așa i-am cunoscut." Pentru mulți dintre autorii acestei filmografii *sui-generis*, anii '80 au fost anii primelor filme...

Pentru câțiva dintre maeștrii filmului documentar, anii '80 au însemnat, însă, anii ultimelor filme. Despre doi dintre ei, a căror operă a fost o continuă „infuzie de tinerețe",

simt nevoia să vorbesc într-un paragraf special. *Oprește-te, trecătorule*, ne-a spus Slavomir Popovici în anul 1981. „Un vânt de tragedie greacă bate peste opera acestui mare artist care ne privește mereu mustrător și din când în când ironic" — scria Ecaterina Oproiu (în „Cinema", nr. 10/1981), și „nuanța": „Hărnicia vine uneori de la har (harul lui Slavomir Popovici, dintotdeauna, deci și din *Oprește-te, trecătorule*). Filmele iscălite de acest bard — cu camera — vin parcă spre noi dintr-un arhaic și măreț ev". Această solemnitate a tonului, extrema sobrietate a mijloacelor de expresie sunt evidențiate și în cronica Olteei Vasilescu din rubrica ei tradițională, „Ambiția documentarului" („Cinema", nr. 11/1981): „Fără comentariu, cu o coloană sonoră întemeiată pe o suită de epitafuri (extrase nu numai din colecția celebrului «cimitir vesel» aflat în comuna Săpânța, dar, alternativ, și de pe unele pietre funerare rămase din antichitate) scurtmetrajul ne invită imperios la reflecție. Și ne asigură totodată că pentru filmul documentar există mult mai puține subiecte inabordabile decât ne-am obișnuit a crede". Însoțit de colaboratoarea sa statornică Gabriela Ionescu, Slavomir Popovici a realizat, apoi, încă două filme. Întâi a filmat, nu fără strângere de inimă probabil (dar lăsându-ne un „document de suflet"), *Mutarea bisericii Olari* (1982). Apoi a mai apucat să facă un drum prin părțile Severinului, unde și-a ales „subiectul de adio": *Nuntă pe Valea Carașovei* (1983). Printr-o stranie coincidență, la o săptămână după „marea trecere" a lui Nichita Stănescu, s-a stins și Slavomir Popovici: Nichita venise la București, în acel tragic decembrie 1983, venise să moară, tot de la o nuntă pe Valea Carașovei. Mirel Ilieșiu a rămas printre noi până în martie 1985. A lucrat la filme documentare până în ultima clipă. În toamna anului 1981 prezenta pe ecrane — în program cu... *Kramer contra Kramer* — mica bijuterie cinematografică intitulată *Liniștea picturii* (distinsă, pe lângă premii naționale, cu un premiu important la Montréal). Într-o comună din județul Timiș, Mirel Ilieșiu a descoperit un personaj seducător: un tânăr, „bolnav cu inima" (cum zice el), care-și alege pictura drept leac de supraviețuire, se hotărăște să trăiască — la propriu — pentru a așterne pe pânză viața satului său, a consătenilor, a anotimpurilor, așa cum se văd ele la Ghilad, tablouri pe care Ecaterina Oproiu le descrie cu inimitabila sa euforie verbală: „anotimpurile omului și anotimpurile naturii, copii la scăldat, obiceiuri rurale, berze în vârful stâlpilor de înaltă tensiune și pomi, mulți pomi în poziția de drepți, imense livezi cu pomi-sorcove, cu pomi-soldați, pomi care umplu pământul până la orizont și, dincolo de el, satul apărându-ne astfel ca un continent al jerbelor cu mere, cu pere, cu păsări, păsările paradisului, desigur, și cu codri de floarea soarelui, căci la Viorel Cristea lanurile de floarea soarelui se transformă în păduri și pădurile în codri și floarea soarelui crește mai înaltă decât stejarul, devine un arbore gigant, milenar, un fel de sequoia, contemplând din vremuri imemoriale roata istoriei și rotirea generațiilor, copiii la scăldat, țăranii la muncile câmpului, câmpurile mustind de căpșuni, de pepeni, câmpurile privind ciorile care zboară negre, ca niște avioane în picaj, dar din partea opusă vin cocori, vin în săgeată, vin gătiți ca soldații care schimbă garda la Buckingham-Palace". Singuraticul erou al lui Mirel Ilieșiu — decoperi în final — are și o bucurie secretă, bucuria prieteniei, cu un șofer de camion, cunoscut din întâmplare, care se oprește din când în când la Ghilad și devine marele judecător, marele confident al pictorului. Ecaterina Oproiu continuă: „Cel mai frumos moment din film e secvența în care pictorul declară că îi este atât de recunoscător prietenului său — fără de care aceste tablouri n-ar fi existat, încât l-a rugat să-și pună semnătura alături de a lui. Prietenul a cedat și a semnat. Aparatul prinde în prim plan cele două semnături. Pe ecran poți citi: Viorel și Lelu. Două pseudonime

moderne pentru Castor și Pollux. Ajungând aici, documentarul despre pictură se transformă într-un poem la care Mozart și Haendel și Vivaldi și Bach își dau contribuția ca să-l convingă și pe Viorel Cristea și pe noi — și reușesc! — că singurătatea nu-i o boală nimicitoare atâta vreme cât în lume mai există o sămânță de dragoste frățească. Acea dragoste nu este contrariul urii, ci contrariul indiferenței, dușmana de moarte a lui Mirel Ilieșiu." Printre colaboratorii regizorului: operatorul Doru Segal, monteuza Elizabeta Dragomir, autorul aranjamentului muzical Teodor Matache. Mirel Ilieșiu a continuat să lucreze, cu frenezie: *Mireasa* (1982) urmărea transportul unui utilaj industrial imens de la uzina producătoare la beneficiarii aflați în alt colț de țară; tot pe atunci, regizorul desena pe ecran un *Autoportret în timp*; din 1983 datează un nostalgic *Sfârșit de veac în sunet și imagini*: ultimul său film avea să fie *Noul teatru vechi*, povestea renovării teatrului brăilean „Maria Filotti", de fapt o poveste cu bătaie mult mai lungă, povestea unui „miracol teatral". După acest film n-a mai urmat nimic. A intrat în joc amintirea...

Unul dintre regizorii care au atins, în anii '80, vârfuri ale creației (nu unul, ci mai multe) a fost Nicolae Cabel. Continuându-și prospecțiile în aria natală, buzoiană, regizorul a început deceniul cu documentarul *Siriul '81* și, din aceeași zonă, și-a extras subiectele unor filme precum ... *De taină, de piatră, de dor* (1982) iar, mai târziu, superbul poem *Caii de dimineață* (1986) și exercițiul liric *Oraș cu salcâmi, primăvara*. Între timp, pașii l-au dus și l-au readus în universul artei și culturii: *George Bacovia, poemul de mâine* (1983), *Sentimentul unu* (1986), *Ion Vlasiu, un drum spre oameni* (1988). Fiecare dintre aceste documentare, care se înscriu pe orbita unor preocupări constante ale cineastului, ar merita câte un cuvânt în plus. *Caii de dimineață*, de pildă, nu este numai un poem de mare frumusețe imagistică, regizorul izbutește performanța de a ridica subiectul „la puterea unei meditații filozofice" (cum notează undeva Alice Mănoiu). *Sentimentul unu* este un original și seducător „film de artă" care ne apropie de universul pictural al unui artist original și seducător, Sever Frențiu. Regizorul Nicolae Cabel reușește să sintetizeze pe ecran fascinația specială exercitată de pictura lui Sever Frențiu, explicând — într-un interviu — câteva dintre semnificațiile gestului său creator: „Ar putea să constituie un fel de laitmotiv detaliile picturilor sale, acele câteva care au fost incluse în lectura de zece minute a acestui film. Și chiar dacă mă înșel asupra «traducerii», am simțit puterea de fascinație a sferei. Sfera ca puritate nu doar a formei, dar și a conținutului". Există, parcă, un fluid magnetic în filmul lui Nicolae Cabel: originalitatea și sobrietatea detaliilor, prim-planurile cu mâinile artistului, figura sa ascetică spun multe, spun totul, despre truda unui artist cu o personalitate cuceritoare. Și-a urmat traiectoria ascendentă și o regizoare ca Felicia Cernăianu, în spațiul generos al unor filme precum *Pe Valea Frumoasei* (1981), și *Ce facem pentru ei?* (1981), *Maria lu' Pascu* (1984), *Răspundem pentru ei* (1985), *Culoare, vis, lumină* (1988) sau *Arad — portret contemporan* (1989). Regizoarea s-a impus atenției criticii (dobândind și frumoase premii internaționale) prin privirea directă asupra unor realități imediate, însoțită de sigure capacități portretistice, în scurtmetrajul *Pe Valea Frumoasei* (acesta e „adevăratul film documentar!" exclama Laurențiu Damian în studiul amintit), dar mai ales prin superbul personaj propus în eseul *Maria lu' Pascu*, cu imagini antologice datorate operatorului Mircea Bunescu. Portretul eroinei titulare, o femeie dintr-un cătun izolat filmată în îndeletnicirile ei zilnice, este de o frumusețe indicibilă. Să-l ascultăm și pe Radu Cosașu (într-un articol din „Cinema", nr. 5/1986): „O splendoare ca acea Maria lu' Pascu, portretul unei gospodine de la munte realizat de Felicia Cernăianu,

extinde spațiul și prezența creației până în livadă, descoperind în materia unei case de țară maternitatea supremă a poeziei". Pentru mulți dintre cineaștii „titrați" ai Studioului „Sahia", anii '80 au însemnat infuzii de gând creator tânăr. Ion Bostan, de pildă, dintre zecile de filme realizate în această perioadă a selectat câteva, pe care le-a inclus într-un ciclu intitulat „Delta Dunării — sanctuar al naturii... Delta insolită" (*Morunul uriaș, Sulina, vechea poartă a Dunării* — 1981, *Migrația păsărilor, Aur, argint și istorie, Pescărușii lui Hitchcock* — 1982, *O îndeletnicire milenară — pescuitul, În jungla verde de sub apă, Insule plutitoare, Pretutindeni freamăt de aripi, Stejari și liane* — 1983, *Se întorc pelicanii, Balena de piatră, Când înfloresc nuferii* — 1985); regizorul și-a consolidat, în paralel, preocupările astronomice, prin scurtmetraje precum *Cometa Halley revine* (1984), *Sub cupola Planetariului* și *Cum s-a format Universul* (1986), *Planeta Terra pe traiectoria ei galactică* (1987), *Misterul cometelor* (1988), *În pragul cosmosului, Soarele azi* (1989). Filmografia regizorului Alexandru Boiangiu s-a îmbogățit cu creații variate din punct de vedere tematic și stilistic: *România, toamna* (1983), *Casa noastră pe rotile* și *Panait Istrati, o flacără vie* (1984), *Ecoul* (1985), *Oameni de nădejde* (1989). Jean Petrovici s-a aflat, iarăși, în căutarea unor subiecte insolite, dintre filmele sale — *Vasilache și Mărioara* (1981), *Geneza* (1982), *Un vis prometeic* (1988) și altele — distingându-se documentarul poematic *Constantin Lucaci* (1985), consacrat unui artist puternic și fascinant, care a lăsat în urma lui, pe unde a trecut, în diferite orașe ale țării, minuni de frumusețe, inimitabilele sale arteziene din oțel, ca niște personaje dintr-un palpitant basm modern. Preocupări felurite a avut și un regizor ca Ion Visu: *Un oraș în Transilvania* (1982), *Vlăhița, foc continuu* (1983), *Echipajul Neptun* (1984), *Desprinderea de țărm* (1987). Zeci de titluri și-a adăugat în filmografie regizorul Pompiliu Gâlmeanu (1932– 1999); printre ele: *Oameni de piatră* (1981), *Liviu Rebreanu — nașterea unui roman* (1986), *Ioana Radu, omagiu romanței* (1987), *20 de crizanteme, Locuri de epopee* (1988), *Județul Dâmbovița, vatră de țară, de muncă și de dor* (1989). O „a doua tinerețe" s-a simțit și în creația regizorului Titus Mesaroș, care și-a descoperit resurse pamfletare, o ironie sănătoasă și, în bună parte, lucidă: *Urâți-vă cu măsură, tovarăși, Într-o grădină încântătoare* (1983); paleta cineastului a fost diversă, au încăput în ea filme precum *Creații populare în lemn* (1981) și *Sticlarii din Poiana Codrului* (1981), *Șurile* (1982) — un elogiu de suflet adus gospodarilor satului —, *Pe Bistrița la vale* (1984), *Sub aripa aviației* (1985), *Lecția de anatomie* (1987). L-am regăsit, activ, și pe Iancu Moscu: *Orașul teatrelor* (1981), *Porți către frăție* (1983), *Un fir lung de peste 365 de zile* (1985), *Soarele de pe masa dumneavoastră* (1988). O tematică preponderent culturală a abordat Paul Orza: *Cărturarul din Avrig* (1981), *Pictura ca o baladă* și *Sibiu, oraș al muzicii* (1982), *Onisifor Ghibu* (1983), *Întâlnire cu Traian Brădean* (1984), *O punte aruncată între suflete* (1985), *Leonard, prințul operetei* (1986), *„Astra", pe baricadele luptei naționale* (1987). Ancorat în problematica de fiecare zi a „cetății", regizorul David Reu s-a făcut cunoscut prin filme ca *Metroul bucureștean* (1981), *Grădini suspendate și himere* (1982), *Calea Moșilor, trecut și prezent*. În paralel cu filmele de ficțiune, Nicolae Corjos și-a continuat activitatea de documentarist (filmând, îndeosebi, în Bucovina și fiind atras de teme muzicale): *Tinere talente ale muzicii românești* (1982), *Ciprian Porumbescu* (1983), *Casa cea mare* (1984), *Trandafiri, cu dragoste* (1983), *Cercurile vârstei* (1986), *Pământul ca o mireasă* (1988). Dintre regizorii cu preocupări axate, în principal, pe filme științifice sau din zone limitrofe au ieșit în evidență: Mircea Popescu (*Lumea furnicilor, Floarea apelor, Apa Terrei, Sensibilitatea plantelor, Muguri,*

Uzina tăcută, Circuite refăcute, Picătura de ploaie, Cătina albă); Doru Cheșu (*Celula ucigașă, Geobotanica, George Pop de Băsești*); Paul Cojocaru (autorul unui serial *Dobrogea în mărturii arheologice*); Olimpia Daicoviciu (*În California antichității, Ion Agârbiceanu, Recucerirea universului sonor, Cucuteni, un mileniu de artă, Torcătoarele, Ceramica de Săcel*), Liliana Petringenaru (*Sărbători de iarnă în România, Apa, această necunoscută, Mișcarea, o necesitate, Flacăra continuu regenerativă, Dridu la metereze*), Stelian Penu (*Covurlui la timpul viitor, Bună dimineața, Covurlui, Irigație, știință și artă, Acolo unde Dunărea urcă spre oameni, Armonii în do Major*), Paula Popescu-Doreanu (*Dacii în Țara Bârsei, Podoabe la români, Despre teatru și ceva în plus*), Alexandru Sîrbu (*Contraste în arta plastică, Manuscrise, scrisori, amintiri, Zânele de la pădure, Adolescența, Limbajul calculatorului, Lacul Văcărești*), Gheorghe Știucă (*Argument pentru sănătate, Focul albastru, Omul și umbrele lui*), Olga Zissu (*A opta șansă, Apilarnil, Dunărea întâlnește mai repede marea, De cu zi și până în seară, Agresiune de lungă durată*), Alexandru Gașpar (*Străpungerea, Tuneliștii*), Florica Fulgeanu (*Coordonatele materiei, Sângele, puterea vieții, Copiii, sensul vieții, Răspunderi pentru urmași*), Eugen Gheorghiu (*Împătimiți de carte, Ștafeta pâinii, Translare pentru viitor*), Lucian Durdeu (filmele agricole *Mecanizarea culturii cartofilor, Producții mari de legume*), Dumitru Done (*Satul și artiștii săi, Sondorii, Prima arhitectă din lume, Destinul urban al unei localități rurale*), Valeriu Slobozeanu (*Gogu Constantinescu, Militanți pentru Unire: Costache Negri, Unirea Moldovei cu Muntenia, Școala părinților*), Ladislau Karda (*Cu ultrasunetul în corpul uman, Lumina ochilor, Medicii continuă să filmeze, Natura, o uriașă farmacie*), Paul Socrate Mateescu (*Anotimpul păsărilor, Din toamnă până la primăvară, Informatica de proces*), Lupu Mihăiță (*Inul, Cânepa de fibră*), Maria Săpătoru (*Această iarnă în Retezat*).

A continuat să facă filme regizoarea Florica Holban (1928–1996), cele mai reprezentative titluri fiind *Depinde de noi* (1982) și *Din proprie inițiativă* (1983), pelicule în care autoarea și-a afirmat, cu consecvență, spiritul civic care i-a călăuzit întreaga creație. „Ștafeta" a fost preluată de fiica sa, Ioana Holban: *Dacă n-ar fi dragostea* (1983), *Succesiune aproape vacantă* (1985), *Împlinire* (1988), *Creangă și Junimea* (1989). O autoare personală a continuat să fie Alexandra Irimie, cu filme diferite ca gen, *Când un copil întreabă* (1984), *Vasile Pârvan* (1986), *Câteva cântece de leagăn* (1987), *Alergiile* (1989). Regizoarea Luiza Ciolac și-a adăugat și ea pelicule diverse în filmografie: *Vacanță la Durău* (1981), *Un om pentru oameni* (1982), *Un diamant pentru fiecare* (1987), *Halterofilii* (1986), *Semnul muzicii* (1988), *Timișoara, orașul meu* (1989). O sensibilitate aparte au filmele lui Alexandru Drăgulescu: *La Timișoara, într-o grădină* (1981), *Valea lui Anghel* (1983), *Iarna s-a oprit la Dunăre* (1985), *Târgoviște, veche vatră de comerț* (1988). În registrul turistico-sportiv a continuat să evolueze Ervin Szekler: *Nu există pământuri rele* (1983), *Rezervația Pietrosul Mare al Rodnei* (1986), *Ritmuri clujene* (1988). Tot cu pelicule sportive a venit și Eugen Popiță: *Patru băieți de aur* și *Nadia Comăneci* (1981), *Olimpicii noștri* (1988), *Voinicii din Rădăuți* (1989), între aceste scurtmetraje semnând și un lungmetraj: *Universiada*. Cu accente culturale sunt filmele lui Gheorghe Horvat: *Casa și orașul* (1982), *Pălăria bunicului* (1984), *Pe Copou la Sadoveni* (1987). Printre celelalte filme produse în anii '80 se numără *Herja, crochiu minier* de Francisc Mraz (1986), *După 20 de ani, Orșova* de Constantin Vaeni (1989), *Din Vaslui, aparate de măsură și control* de Savel Stiopul (1988), *Portret în borangic* (1983) și *Cartea olarilor* (1987) de Vlad

Bâtcă, *Cu mâinile spre cer* (1985) de Mihai Bucur. O pecete inconfundabilă de poezie, umor, ironie, căldură sufletească au filmele semnate de Doru Segal (singur, sau în colaborare cu Paula Segal), recomandate, totodată, prin ponderea demersului cultural, prin capacitățile lor reflexive: *Orgile din Transilvania* (1982) este un film cu armonii celeste, *Înțelepciunea și limitele ei* (1983) — o inteligentă și spirituală incursiune în lumea unor maxime celebre; prin filme ca *A fost odată* (1984), *Echipajul* (1985), *Absolvenții* (1986) autorii poposesc încă o dată în universul adolescentin, atât de familiar lor din incursiuni anterioare, *Cele 30 de trepte ale Oltului* (1989) este un elogiu adus luminii. Filmele cuplului Doru și Paula Segal constituie o „introducere", cred, ideală, la discutarea unor cineaști precum Moscu Copel, Ovidiu Bose Paștina, Sabina Pop, Ada Pistiner, Adrian Sârbu, Laurențiu Demian, Tereza Barta, Șerban Comănescu, Anita Gârbea care au pus, cum se spune, „punctul pe i" în infuzia de tinerețe, definitorie pentru destinele documentarului românesc în deceniul al IX-lea.

Iată și câteva filme ale acestui „nou val" din filmul documentar românesc. În 1981, Ada Pistiner — în spiritul filmului ei de debut, *O echipă de tineri...* — propunea scurtmetrajul *Aritmetică realistă la Seini*, o radiografie, cum o spune și titlul, realistă a satului contemporan, cu modificările sale demografice, psihologice și sociologice, cu fostele țărăncuțe care visează să se facă manechine la Baia-Mare și merg pe tarla în sandale „cu toc de-un stânjen și tălpi cvadruple", în timp ce mamele lor, în vremea tinereții, bătătoriseră același pământ cu tălpile goale. Tot în 1981, Anita Gârbea intra în cinematograf cu *Lăcașul zeilor muți*, un zbor deasupra unui cuib de cuci, menit să pună pe gânduri, mai ales că autoarea nu evită să aducă în discuție condiționări sociale. Al doilea film al regizorului Șerban Comănescu, din 1982, era *Cealaltă parte din noi*, portretul unei soții de marinar care trăiește, o viață, cu ochii în zare, scrutând întinsul mărilor, spre a întrezări, parcă, acolo departe, capătul furtunilor, furtunile cu pescărușii de furtună, furtunile singurătății. Tot în 1982, Moscu Copel își inaugura o filmografie de excepție, vădind o autentică vocație de documentarist, exprimată îndeosebi prin acuitatea privirii — care descoperă subiecte insolite și fapte de viață încărcate de miez —, prin incisivitatea comentariului, adesea sarcastic, prin forța de percutanță a metaforei; *Seraliștii* este prima verigă a unui lanț de capodopere, un film trist și adevărat despre o lume necăjită, întunecată, cu atât de rare raze de lumină și cu un final de-a dreptul tragic; tinerii care n-au văzut niciodată marea ajung, în fine, pe țărm euxin, într-o zi ploioasă, rece, noroasă, tristă ca însăși viața lor. Aceleași tonalități răzbat și din filmul de început al regizorului Adrian Sârbu, *Aflați despre mine că sunt bine sănătos* (1982), o incursiune într-un mediu similar, un „cămin de nefamiliști", prin care autorul încearcă să prindă în obiectiv câteva destine, la rândul lor chinuite, aproape fără de speranță; de mare autenticitate, filmul este, totodată, un „tablou de epocă", cu accente — le-aș zice — neorealiste. O regizoare, Sabina Pop, într-unul din primele filme, *Ioane, cum e la construcții?* (1983), s-a apropiat, de asemenea, cu înțelegere, cu speranță, de câteva destine contemporane — printre care și acela din titlu —, încercând să afle, și aflând, detalii în măsură să portretizeze statutul social și moral al unor tineri din realitatea contemporană. Tereza Barta semna, în 1985, *Fals tratat de intimitate despre Horia Flămându*; Laurențiu Demian scria despre film că este „o bătălie câștigată tocmai prin totala lipsă de prejudecată a cineastului — el trebuie să afle cu orice preț ceva, ceva despre omul care stă într-un atelier izolat, vorbind puțin, lucrând într-o liniște desăvârșită, conservând misterul, dar insistența aparatului de filmat este mai tare și descoperim

un om chinuit de creație, chinuit de forfota unui vernisaj, de falsitatea necesarelor conversații, resemnat că are alături o operă, dar nici un copil". În 1987, Ovidiu Bose Paștina semna un documentar de o „transparență" ideatică — deopotrivă estetică, morală și filozofică — perfectă, *Iar ca sentiment, un cristal*, pornind din ambiențele „neutre" în care s-au născut marile performanțe (nu numai sportive!) ale lui Ivan Patzaichin. L-am lăsat la urmă pe Laurențiu Damian, nu numai pentru că am reprodus, pe parcurs, și opinii ale sale referitoare la filmele colegilor, ci pentru că nici unul din filmele autorului din anii '80 n-a ieșit pe ecrane (în epocă) așa cum l-a vrut autorul: *Pe unde-am fost și-am colindat* (1982), un film pertinent despre dificultățile vieții de șantier, urma să fie *Acțiunea 7000*, o „acțiune" cu mare grad de inutilitate — nu intru în amănunte —, „tipică" pentru un anume timp social-politic; din documentarul *Maria Tănase* n-a rămas, în epocă, din pricina cenzurii, decât o „felie", *Scrisoarea Mariei Tănase* (1986); cât despre *Cota zero* (1988), un film premiat la festivalul de film documentar „Contemporania" de la Târgoviște, el a fost pur și simplu interzis de conducerea de atunci a Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Toți cineaștii amintiți au contribuit în mod esențial la înscrierea filmului documentar pe cote superioare de interes civic, social-politic și estetic. De altfel, fiecare dintre regizori și-a clădit, în anii '80, o filmografie substanțială. De pildă: Moscu Copel și-a continuat filmul de debut cu alte filme de mare adevăr și frumusețe spirituală, de mare densitate ideatică: *Pe malul Ozanei* (1984), *Vârsta de aramă* (1987), *Intrarea unui tren în gară* (1988); Ovidiu Bose Paștina realizase, chiar înaintea filmului amintit, *Mai mulți vinovați și o victimă* (1983), *Oameni care povestesc* (1983), *Atelier cu călăuză* (1985), iar în 1988 semna un seducător eseu, *Eu trebuia să joc Hamlet*; Sabina Pop avea la activ o semnificativă *Poartă spre vecini* (1982) și avea să portretizeze inspirat o generație în documentarul *18 ani — stop-cadru* (1985); sărind, deocamdată, peste filmografia regizoarelor Tereza Barta și Ada Pistiner (care, spre sfârșitul anilor '80, s-au stabilit, pentru mai lungă sau mai scurtă vreme, în străinătăți), să reținem că Anita Gârbea a realizat, în continuare, documentare precum *O lume în intersecție* (1985), *Eu cât cânt atâta sunt* (1987), că în filmografia lui Adrian Sârbu s-au adăugat titluri ca *Fabrica tineretului* (1986) și, în 1988, *35 de zile* (un impresionant efort „constructiv": realizarea, în timp record, a pasajului subteran din Piața Unirii), iar Șerban Comănescu, după ce debutase elocvent cu *Întoarcerea la viață*, în 1981 (o profundă meditație asupra condiției umane la o vârstă când timpul nu mai poate fi dat înapoi decât depănând amintiri), a mai creat scurtmetraje ca *Mârșa* (1984), *Fălticenii, vechi și nou* (1985).

Aș începe incursiunea pe teritoriile filmului de animație cu... sfârșitul: în ultimii ani ai deceniului s-au produs un număr-record de lungmetraje animate, rodul unor acumulări de experiență produse, în bună măsură, prin filmele acestei perioade. Se cunoaște amănuntul că, la ora discursului ceaușist din 21 decembrie 1989, tovarășul Dulea, responsabilul suprem cu cinematografia la acea oră, viziona, spre aprobare — și avea niște rezerve — filmul de lungmetraj *Aventurile lui Pin-Pin* de Luminița Cazacu, o spirituală și fermecătoare feerie animată, cu un personaj îndrăgit de copii, care aduce cu pinguinul călător, spre Labrador, din versurile inegalabile ale lui Gellu Naum. Ce lungmetraje au mai fost create în acei ani? Victor Antonescu și-a cucerit micii spectatori cu *Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor*, un film care are în centrul povestirii câțiva șoricei năzdrăvani și o familie canină, care, citind cartea cu mușchetari a lui Alexandre Dumas, provoacă un război „pe viață și pe moarte" cu o trupă de pisici, înfruntând voracitatea frumoasei

Miaulady, mașinațiile lui Michelieu și ale acoliților lor, gărzile Cardinalului. Într-o regie colectivă (Mihail Marian, Ana Maria Buzea, Artin Badea, Zaharia Buzea, cu muzică de Dumitru Capoianu), la „Animafilm" s-a produs, în 1987, și serialul *Temerarii de la scara 2*, o poveste nu cu animale ci cu școlari, doi băieți și o fată care își propun să-l transforme pe colegul lor Fane, un tip mai leneș și mai sceptic, într-un elev disciplinat și diligent (printre autorii scenariului fiind, pe lângă Zaharia Buzea și Mihail Marian, Iuliu Rațiu). Mai departe: în 1988, pe un scenariu de Mihai Opriș și Constantin Păun, acesta din urmă a realizat lungmetrajul de animație *Novăcești*, o poveste istorică — cu o grafică incitantă și expresivă —, printre personaje fiind Gruia și Bujor Novac, Ali-Pașa — trimisul special al sultanului în Țara Românească — dar și personaje fantaste, printre care o vrăjitoare foarte războinică; printre colaboratorii regizorului Constantin Păun, compozitorul Călin Ioachimescu. Un alt lungmetraj de animație din anul 1988 a fost *Fiul stelelor* de Mircea Toia, un science-fiction cu niște astronauți care, întorcându-se cu nava spațială „Argos" dintr-o misiune galactică, având la bord un „fiu al stelelor", Kenno, eșuează, din pricina unei avarii, printre doreeni. Dacă adăugăm acestor lungmetraje serialul regizorului Laurențiu Sârbu, *Harap Alb* (de fapt, toate lungmetrajele au fost, la origine, seriale), care s-a încheiat după decembrie '89, putem constata că „lecția" lui Gopo — care a realizat un lungmetraj de montaj, *Quo vadis, homo sapiens?*, încă din 1982, fiind, încă o dată, „deschizător de drum" în animația românească — a rodit.

Anii '80 au dus la o dezvoltare fără precedent a „filmului de autor" în ansamblul creației de la „Animafilm". Iată, ca un „fapt divers", o singură „secțiune" din producția filmelor de autor (peliculele difuzate în perioada ianuarie 1985 — august 1986), un „eșantion" luat, cumva, la întâmplare, dintr-o perioadă de vârf din punct de vedere cantitativ: *Pârjolul* și *Ziua însângerată* de Ion Truică, *Podul* de Olimpiu Bandalac, *Umor sportiv, Ucenicul vrăjitor, Trei elemente: foc — aer — apă* de Ion Popescu Gopo, *Perpetua renaștere* de Adrian Petringenaru (după o idee de David Erlich), *Vijelia* de Dinu Petrescu, *Teoria relativității* de Olimp Vărășteanu (co-scenarist, cu Mihai Matei), *Tatăl meu* de Olimp Vărășteanu (co-scenarist cu Lucia Olteanu), *Stop cadru* de Mihai Bădică, *Pompele* de Olimpiu Bandalac, *Pierde Vară* de Călin Giurgiu, *În rând cu lumea* de Dinu Șerbescu, *Graba strică treaba* de Isabela Petrașincu, *Galilei* de Mihai Bădică, *Casa* de Zeno Bogdănescu, *Spinii trandafirului* (I și II) de Nell Cobar, *Lăudărosul* de Mihai Bădică, *Coșmarul* de Olimp Vărășteanu, *Festivitatea de premiere* de Dinu Șerbescu, *Mozaic* (I și II), un film de „pilule" — *4 + 1, Cursa, Bagheta, Moda, Oul, Oaza, Salvatorul, Lecția, 3 = Trei* — realizat de Dana Duma, Ludmila Patlanjoglu, Doina Botez, Anca Olteanu, Andrei Roman, Mihai Marcel, Grigore Traian Pop, Adela Matei, Clemansa Sion —, *Portret* de Tatiana Apahidean, *Miracolul muncii* de Flori Liceica, *Timpul* de Constantin Păun, *Motanul și bicicleta* de Zaharia Buzea, *La margine de lan* de Liana Petruțiu, *Stejarul din Borzești* de Mihai Șurubaru, *Drumul drept* de Olimp Vărășteanu, *Cumpătare* de Liana Petruțiu, *Mincinosul* de Lucian Profirescu, *La operă* de Virgil Mocanu, *Întrecerea* de Flori Liceica. Acest „eșantion" reprezintă, „la scară", animația românească în anii '80: un avânt fără precedent al filmului de autor, regizori experimentați alături de cineaști tineri, o emulație creatoare generală.

Primul moment artistic important în lansarea tinerei generații de realizatori a fost filmul *Caligrafie* (1982), debutul colectiv al unor regizori înzestrați, Radu Igazsag, Zeno Bogdănescu, Olimpiu Bandalac, Lajos Nagy. Seducător prin inventivitate, filmul este un

adevărat regal coloristic, este desenat cu umor și pune în circulație personaje simpatice (un papagal somnoros, un școlar leneș etc.). Radu Igazsag avea să devină „lider" de generație (mai ales după plecarea din țară a lui Zoltan Szilágyi, care după excelentul *Nod gordian* a mai realizat la București două filme: *Arena,* în 1981 și *Monolog*, în 1982). Mica bijuterie a lui Radu Igazsag datează din același an, 1982: *Fotografii de familie*, cu fotografiile sale fără chip, cu imaginile în negativ, cu compozițiile sale geometrice, vorbește pe un ton grav, sensibil, despre apusul unei lumi, despre dispariția lumii țărănești. De la aerul dezinvolt din *Primul cântec* (prin care începea să sondeze, împreună cu Zeno Bogdănescu, „universul muzicii") până la preluarea obsesiilor militariste ale lui Nichita Stănescu din *Tocirea*, Radu Igazsag și-a dezvăluit disponibilități multiple, pe care avea să le fructifice mai departe — vom vedea — în deceniul următor. Olimpiu Bandalac va aborda, în continuare, filmul metaforic (propunând, în *Podul*, soluții originale pentru comunicarea între semeni) și încercând să familiarizeze micii spectatori și cu „tainele desenului", într-un serial cu sigure rosturi culturale. Zeno Bogdănescu, la rându-i, pe lângă „jucăriile muzicale" pe care și-a propus, cu Radu Igazsag, să le ofere copiilor, a realizat un „film de atmosferă", *Casa*, cu o virtuozitate plastică specifică autorului.

Din „lotul" filmelor realizate de regizori tineri fac parte multe alte scurtmetraje ale deceniului al nouălea. Zoltan Szilágyi, cum spuneam altundeva, a plecat, încă din 1934, în Ungaria, la studiourile din Kecskemét, dar înainte de aceasta a realizat la „Animafilm" încă două filme ieșite din comun, *Arena* în 1981 și *Monolog* în 1983, două pelicule care — deși rămân în „umbra" *Nodului gordian* — trădează, la rându-le, personalitatea și originalitatea unui autor care (din păcate) a plecat din țară, și din cauza numeroaselor obstrucții ivite în procesul său creator. În *Arena*, leit-motiv al depersonalizării — o temă dragă regizorului — este lupta dintre un cavaler obosit și un balaur de mucava, încheiată în derizoriu, prin sinuciderea balaurului; sugestia „trăirii intermediate" (și, implicit, absența unor sentimente adevărate) este subliniată prin spargerea ecranului de televizor și recurgerea la aparatul fotografic pentru redarea „realității". În *Monolog*, după cum s-a subliniat încă de la premieră, cadrul cinematografic este secționat, o jumătate aparține aceleiași realități (receptată tot intermediat, printr-o fereastră), cealaltă jumătate revine oniricului, un spațiu imaginativ cu funcție de autoportret spiritual (autorul se desenează pe sine), în „ecuație" fiind introduse și elemente subliminale, pasărea strivită în pumn. Debutând în 1984, Dinu Petrescu (1952–2000) mizează — ca și Zoltan Szilágyi — în primul rând pe grafică, sintetizând în *Vijelia*, prin transformări cromatice care dau o aură fantastă cuplului central, prietenia dintre un copil și un mânz, a căror uimire și spaimă în fața naturii dezlănțuite conferă filmului caracterul unei parabole inițiatice. În anii '80, Dinu Petrescu a ieșit și în întâmpinarea spectatorilor tineri, cu o plăcută *Iarnă pe uliță* de inspirație coșbuciană. Printre autorii care au contribuit la „infuzia de tinerețe" din producția de vârf a studioului de animație s-a numărat și Dinu Șerbescu, un ironist cu vocație, care s-a impus prin gag-uri simpatice îndeosebi în genul foarte scurt („filmul de scheciuri" sau „filmul-pilulă"), prin filme ca *Salt mortal*, *În rând cu lumea*, *Festivitatea de premiere* — realizate între anii 1982 și 1985 —, în ultimă instanță juxtapuneri de glume animate, însoțite de gesturi satirice. Un cineast cu aptitudini ludice s-a dovedit și Ștefan Anastasiu, din creația căruia reține *Trei pilule... greu de înghițit* (cu contraste hazlii între aspectul personajelor și lumea înconjurătoare) și *Raport*, un umor mai sofisticat, cu trimiteri la mass-media; încă tânăr (născut în 1950), Ștefan Anastasiu a preferat să-și încerce șansele artistice pe alte me-

leaguri, emigrând în anii '80, ca și Zoltan Szilágyi, ca alți colegi de studio, Clemansa Gita Sion, de pildă — adepta unei linii aparte în animație, cum a dovedit-o într-un film cu trimiteri mitice, ca *A trăi* (1983) —, sau Emanuel Teț, provenit din mișcarea de cineclub, care, înainte de a porni spre Hollywood, a semnat un film de mare originalitate și virtuozitate, *Poem dinamic* (1982), combinând filmările cu actori și desenul direct pe peliculă, într-o — cum s-a scris — „meritorie încercare de vizualizare a unui panteism de tip mioritic". Dintre cineaștii amatori au fost recrutați și alți regizori de talent ai studioului, printre care Gelu Mureșan (cu creații valoroase — *Gardul*, *Bagheta* — îndeosebi în deceniul anterior) și Norbert Taugner jr., al cărui film reprezentativ — vesel și cu inflexiuni satirice — rămâne *Un bob, două boabe* (1982). Printre cei mai interesanți cineaști tineri ai anilor '80 s-a numărat și Marcel Mihai, ale cărui filme au un acuzat nucleu metaforic: în *Prima izbândă* un copil face primii pași (descoperirea mersului de către copil prilejuindu-i cineastului o savantă orchestrare a elementelor plastice, care se compun și se descompun, într-o alternanță dinamică, până la secvența finală care explică „misterul"), în *A fi* o floare în lumină contracarează umbrele violenței și agresivității, *Oul* îmbogățește zestrea satirică a animației românești cu o pagină originală. Către sfârșitul anilor '70 își făcuse intrarea în lumea celei de a opta arte și Ion Manea, printr-un film poetic, intitulat *Casa bunicilor* (1979), în care fantezia celor mici metamorfozează lumea în mod surprinzător, imaginile pastelate definind atmosfera „patriarhală"; sensibilitatea regizorului se va face simțită și în filmele anilor '80, cu precădere în *Balerina* (1988) și în amuzantul scurtmetraj *Motanul și Scufița Roșie* (1989). În „trecere" prin lumea desenului animat a fost și pictorul Nicolae Alexi, filmul său *Zmeul*, în special, cu formele sale stilizate și cu îmbinările nuanțelor sepia cu o cromatică diversificată, recomandând un artist cu talent și forță de convingere. Au mai contribuit la înnoirea filmului de animație, în final de deceniu, mulți alți regizori tineri, printre care Călin Giurgiu — incisiv în *Pierde-Vară*, sentimental în ecranizarea după Brătescu-Voinești, *Furnica* —, Adela Crăciunoiu, Cristian Marcu, Lucian Profirescu — câțiva dintre autorii seriei *Mozaic*-urilor, filme care au împrospătat demersul satiric al animației românești.

Vorbind despre „infuzia de tinerețe". nu putem omite aportul regizorilor din celelalte generații. Voi apela din nou la „catalog". Florin Anghelescu a ieșit în lume, întâi, cu *Ulise și omuleții albaștri* (1981), a muncit intens pentru ciclul „Vreau să știu" — alături de alți regizori: Tatiana Apahidean, George Sibianu, Liana Petruțiu, Virgil Mocanu, Călin Cazan, Mircea Toia, Adela Crăciunoiu, Dan Chisovski —, împreună cu Adrian Nicolau (1926–1994) a semnat o parodie polițistă antrenantă, *Detectivul amator* și — alături de Olimp Vărășteanu, Marian Mihail, Valentin Elizeu, Viorel Nica — i-a animat pe „cavalerii dreptății" *Gore și Grigore*, inventați de Lucia Olteanu. Scurtmetrajele lui Victor Antonescu din anii '80 s-au „vărsat" în lungmetrajul amintit, *Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor* („rod" al unui serial debutat în 1983). „Capa și spada" lui Alexandre Dumas se mută — într-o variantă parodică — pe teritoriile veșnicei dispute și rivalități șoricesco-pisicești, mai exact prin introducerea personajelor din neamul lui Tom și din neamul lui Jerry (care descind, la rândul lor, din „arborele genealogic" al șoricelului Mickey) între coperțile cărții lui Dumas. Rezultatul? Șoriceii devin, firește, mușchetari, inclusiv cel de pe urmă și cel mai viteaz, sosit tocmai din Tasconia sau Castronia (cine mai știe?), iar pisicile se transformă în „zgărzile Cardinalului" (Michelieu, firește, după cum, la fel de logic, Milady devine Miaulady). Adresat nu numai copiilor, „jurământul" cotoilor, rostit de Cardinal, sună cam

așa: „fiecare pentru el și toți pentru mine. Să împărțim bucuriile, iar necazurile să vă aparțină. Jurăm să respectăm scenariul fotogramă cu fotogramă"... Filmul *Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor* a beneficiat de voci sonore: Dem Rădulescu, Rodica Tapalagă, Anda Călugăreanu, Mariana Mihuț, Virgil Ogășanu, Alexandru Arșinel, Mihai Mălaimare, Brândușa Zaița-Silvestru. Tatiana Apahidean — ca să urmăm catalogul — a lucrat și ea mult în anii '80, printre filmele sale numărându-se (în afara celor din ciclul „Vreau să știu") *Țara mea* (1983), *Portret* (1986), *Nunta Zamfirei* (1987), *Bulgărele de pământ* (1988), acesta din urmă fiind unul dintre cele mai frumoase ale autoarei, inspirat de un basm al Silviei Kerim, cu grafică de Sever Frențiu și muzică de Adrian Enescu. Pe Matty Aslan l-am regăsit, acid, în *Noi cu drag muncim* (1981), printre filmele lui Artin Badea au fost *Ulise și Diogene* (1981) și *Stăpânul curții* (1986). Înainte de a se stabili într-o țară nordică, Mihai Bădică a realizat câteva filme de autor care i-au consolidat reputația: ciclul *Sticle* (*Niște sticle*, *Alte sticle*) relevă înclinațiile satirice ale autorului, pentru ca, prin *Galilei* (1984), regizorul, apelând din nou la un motiv clasic (ca în urmă cu zece ani, în *Icar*), să revină la materialul care l-a consacrat, plastilina („modelată sub aparat"); mărturisea, cu un prilej, regizorul: „am căutat un material care să-și piardă masa, pentru a deveni convenție". Pe Zaharia Buzea l-am reîntâlnit în *Ciocolata* (1981), dar mai ales în filmul de adio, *Pegasus*, o spirituală șarjă a veleitarismului artistic (1986); soția sa, Ana Maria Buzea a continuat să colaboreze la serialele în care l-a însoțit (*Bălănel*, *Peripețiile lui Ionuț*, *Roboțel și creionel*, lungmetrajul *Temerarii de la scara 2*). Luminița Cazacu, în *Baladă pentru mărgica albastră* (1983) — un poetic poem dedicat planetei noastre albastre —, utilizează pentru prima oară animația pe calculator, cu rezultate artistice mai mult decât încurajatoare. Continuate la începutul anilor '80, episoadele din serialul *Condiția Penelopei* — scrise inițial de Sanda Faur — au contribuit hotărâtor la desăvârșirea unei personalități regizorale complexe, al cărei serial (și ulterior film de lungmetraj) *Aventurile lui Pin-Pin*, programat pe ecrane la începutul anilor '90, rămâne o mostră de profesionalism, de inspirat și imaginativ gând creator. Părintele Mihaelei, Nell Cobar (1915–1993) a revenit pe ecrane cu pelicule specifice, de la *Lacrimi de crocodil* (1981) la *Reflexe condiționate* (1988). La 60 de ani, Iulian Hermeneanu s-a mai jucat puțin cu cei mici, în *Casa bunicilor* (1981). Regizorul Virgil Mocanu — rămas credincios și criticii de artă — a avut un deceniu fast, dacă ar fi să amintim doar serialul *Omul, învingătorul* (un periplu modern în universul cunoașterii), episodul *Minunata lume a scrisului* dintr-un amplu serial (de asemenea inițiatic), filme precum *Orașul din cosmos* (1981) sau *Ascensiune* (1984), acesta din urmă un epitaf închinat deschizătorilor de drum (pretextul narativ fiind escaladarea unui munte); fondul reflexiv al filmelor lui Virgil Mocanu este consolidat și de grafica tensionată, incitantă a Doinei Botez. În pregătirea filmului de anvergură *Novăcești*, bazat pe balade populare, Constantin Păun a cochetat cu science-fiction-ul, lucrând episoade din serialul *Misiunea spațială „Delta"*. Rămasă fidelă filmului cu păpuși, dar utilizând, deopotrivă, și materiale mai puțin folosite, precum lâna, Isabela Petrașincu și-a continuat „seria" filmelor cu personajul ei preferat, lupul (*Lupul scamator*, în 1981, *Graba strică treaba*, în 1984, *Lupul cel hain*, în 1986), și-a înnoit mereu formele de expresie și și-a lărgit orizontul tematic (între *Surpriza* din 1981, *Vizita bunicii* din 1982 și *Trenulețul* din 1989), dându-și măsura inventivității îndeosebi în *O poveste cu gheme de lână* (1987) și în celelalte scurtmetraje ale ciclului cu gheme (istorii delicate și tandre, cu personaje stilizate, confecționate din fire de lână). Și regizorul Adrian

Petringenaru a avut o perioadă prolifică în ultimul său deceniu de viață, între filme ca *Finala* (1981) și *Comoara din vis* (1988) înscriind scurtmetraje de intensă combustie filozofică, *Banchetul armelor* (1984) — o peliculă cu profund mesaj pacifist — și *Perpetua renaștere* (1985) — o ambițioasă și temerară tentativă de a decodifica nașterea stilurilor în viața formelor plastice. Liana Petruțiu, în aceeași perioadă, și-a adăugat în filmografie creații reprezentative care, încă din titlurile lor, *Cine a găsit vise frumoase* (1983) sau *Cartea cu guturai* (1987) —, vorbesc despre potențialul liric și hazliu al incursiunilor autoarei în universul fermecat al copilăriei, al copilăriei ideale. Nu întâmplător — încă de la primul ei film, *Hai la circ!* —, regizoarea a poposit în lumea circului: un film ca *A fost odată un clovn* (1984) aduce și o undă de tristețe în tonicele călătorii imaginative ale Lianei Petruțiu, „piese de bază" pentru seducătoarea „antologie a inocenței" propusă de Iordan Chimet cu aproape trei decenii în urmă. Despre Ion Popescu Gopo ce să mai spunem? El a fost unul dintre cei mai „tineri" realizatori ai anilor '80: filme precum *Animagic-film*, *Tu*, *Ucenicul vrăjitor*, *Efectul unghiurilor* (care continuă scurtmetraje anterioare ca *E pur si muove*, *Cadru cu cadru* etc.) se înscriu într-un fermecător ciclu experimental, prin care Gopo, cu neastâmpărul său creator, animă tot felul de elemente aparent rebele — fire de păr și de tutun, nisip și felurite metale sau obiecte —, sondând expresivitatea în animație a unor tehnici și modalități de expresie felurite din artele plastice. Mai este nevoie să insistăm asupra faptului că un film precum *Tu* — un poem al feminității și al dragostei „desenat", în mișcarea perpetuă, cu fire de păr (blonde și brune) — a fost considerat, în presa de la premieră, o capodoperă? Un regizor precum George Sibianu s-a menținut activ în anii '80 prin scurtmetraje incluse în cicluri tematice: *Acvariul* (1983), *Corabia*, *Scafandrul* (1984), *Măsura timpului* (1986), *Micul prieten astral* (1987), *Creta fermecată* (1988). Regizorul Laurențiu Sârbu (1936–1999), după câteva pelicule reprezentative pentru sensibilitatea sa acaparantă — *Grădinița* (1982), *Colivia* (1984), *Balada unui greier mic* (1985) — a trecut, începând din 1987, un „hop" mare, serialul *Harap Alb*, căruia i-a dedicat câțiva ani din — totuși — scurta sa viață: filmele acestui din urmă ciclu, cu personaje vii, de mare expresivitate, cu întâmplări care au păstrat umorul și emoția povestirilor lui Ion Creangă, cu o cromatică rafinată și cu o morală implicită, se înscriu printre reușitele de vârf ale deceniului. Ion Truică ar merita, desigur, un capitol aparte și în anii '80, când și-a pus pecetea talentului pe o seamă de filme reprezentative: *Crepuscul* (1981) — axat pe motive bacoviene, *Posada* (1982), *Hiroshima* — după versurile lui Eugen Jebeleanu — și *Rovine* — cu ecouri din „Scrisoarea a III-a" eminesciană — (ambele din 1983), *Balada lui Tudor* și *Pârjolul* (o întoarcere spre 1907), ambele din 1984. Dar s-o ascultăm pe Ludmila Patlanjoglu: „O temă gravă și angajantă pentru orice artist, istoria patriei a cunoscut în animația anilor '80 tratări cinematografice revelatoare. Evidențiem în mod deosebit seria *Posada*, *Ziua însângerată*, *Balada lui Tudor* de Ion Truică. Stilul esențializat al regizorului și plasticianului, cu linii suple și compoziții severe, au dat relief dramatic unor momente din trecutul țării. Elanul său imaginativ vizează esența evenimentelor, translarea lor în percutante metafore filmice (...). În *Hiroshima* ritualul este al simplității și austerității. Tragicul eveniment evocat în poemul lui Eugen Jebeleanu e transpus în structuri grafice și sonore (muzica: Călin Ioachimescu) emoționante". Olimp Vărășteanu, la rându-i, a ținut pasul cu ritmurile tinerei generații, înscriindu-și în filmografie titluri ca *Să nu uităm* (1981), *Anotimpul fericirii* (1983), *Tatăl meu* (1984), *Dumbrava minunată* (1986), *Iedul neascultător* (1987)...

În locul altor concluzii, după un deceniu paradoxal — și pentru filmul documentar și pentru animația românească — m-aș întoarce la un text din 1988 al poetului și prozatorului Marin Sorescu, al cărui nume este legat de filmul românesc prin diferite fire, vizibile și invizibile (cândva a fost coordonator al redacției de scenarii la „Animafilm", apoi, după scenarii sau poezii ale sale s-au realizat documentare — *Craiova văzută din car* — sau filme de animație, mai multe, chiar și în „obsedantul" deceniu IX. Iată fragmente din omagiul șugubăț adus (în versuri ascunse), de Marin Sorescu, cinematografului: „Zilei acesteia faceți-i un nod, să n-o uitați ca pe-o jucărie în pod. Veți vedea primul film din viață, începeți, va să zică, o perioadă măreață. Na, că m-am emoționat și eu ca o femeie, cu toate că sunt frecat de multe spectacole și matinee. Da, de astăzi acces și voi o să aveți la umbrele de pe pereți. Aflați că filmul, acest domn, își are rădăcinile în somn. Originile lui se pierd, hăt, în depărtare, când primul om a adormit în picioare. El a început atunci să viseze fel de fel de cai verzi și întâmplări breze. Când s-a trezit era jumătate somnoros, jumătate fericit. Parcă s-ar fi tras a doua oară dintr-o maimuță net superioară. De atunci, printre brontozauri, suliți și săgeți, care fac mare vaier, filmul plutea și el în aer. Până când un scamator fără pereche și-a fotografiat visul și a doua zi l-a scos din cap pe o ureche. Așa a apărut perioada filmului surdo-mut. Pentru că personajele se mișcau ca niște lemne și se-nțelegeau prin semne... Astăzi filmul a evoluat într-un așa hal, încât dacă e vorba în el despre un cal, nu numai că-l vezi, dar îl și auzi și nu mai trebuie ca tu, în locul lui, să nechezi. În viitor, tehnica va face asemenea cotituri, încât se tinde să poți să și încaleci pe el și să-l furi"...

ULTIMUL PARADOX: ANUL 1989

Anul 1989, ultimul an al dictaturii ceaușiste, cel mai sinistru (din atâtea și atâtea puncte de vedere), anul în care cultul personalității atinsese cote monstruoase, neverosimile, a fost și din punct de vedere cinematografic un an neverosimil, paradoxal. Sigur, n-au lipsit din peisajul cinematografic, în luna ianuarie — când poporul, „la unison", sărbătorea zilele de naștere ale „iubiților conducători" —, nici filmele omagiale, *Cu poporul — pentru popor* de pildă, numai că filmele respective rulau două-trei zile, cu săli goale, în care nu intra nici un câine, sau... erau fluierate, huiduite, cum s-a întâmplat în vara aceluiași an, la Festivalul de la Costinești (voi reveni). Pe ecranele lunii ianuarie 1989 au rulat, însă, și alte filme de montaj care, după ce epuizau „omagiile" — inevitabile în astfel de situații — încercau să spună și altceva. Rula, de pildă, *România la a 70-a aniversare a Marii Uniri*, un documentar de lung metraj care debuta cu un *motto* eminescian, „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie..." Pe un scenariu de Nicolae Dragoș, George Radu Chirovici și Adrian Vasilescu, regizorii Șerban Comănescu, Pompiliu Gâlmeanu și Mihai Constantinescu, împreună cu operatorii Ion Bârsan, Vlad Leu și Adrian Drăgușin au realizat un film patetic, emoționant și demonstrativ despre ziua de 1 Decembrie 1918, devenită ulterior ziua națională a României (dar uitată de cineaști, și nu numai de cineaști). Tot în ianuarie '89, rula pe ecranele capitalei un documentar de lung metraj (alcătuit, deopotrivă, din pagini cinematografice de arhivă și din filmări contemporane), *București — file*

de epopee, realizat de Lucian Avramescu (autorul scenariului și comentariului) și de regizorul Virgil Calotescu, din echipa de creație făcând parte operatorii Gabriel Cobasnian și Cătălin Vago, monteuza Adina Georgescu-Obrocea; lăsând la o parte balastul, filmul sintetizează, în imagini relevante, povestea de ieri și de azi a orașului lui Bucur. În februarie putea fi văzut pe ecrane filmul lui Mircea Moldovan, pe un scenariu de Petre Ghelmez, *Expediția*, o excursie cinematografică — filmată de Marian Stanciu și Bogdan Smărăndescu —, cu suspans-uri artificioase, cu tentative chinuite de a descreți frunțile, de fapt o „recreație" în filmografia autorilor. Nu mult după acest film pretextual, rula pe ecrane, însă, o comedie plăcută, *De ce are vulpea coadă?* un film al regizorului Cornel Diaconu și al scenaristului Ion Băieșu. De fapt, o „vacanță la bunici", o descoperire — sau re-descoperire — a copilăriei. Ion Băieșu, fără să se dezmintă ca umorist, a scris, de fapt, o parabolă inițiatică. Un copil de 5–6 ani (Octavian Herescu, spontan și dezinvolt), bucureștean get-beget, care știe destul de multe despre roboți, tranzistoare și tot felul de mașinării, despre semnele de circulație, despre semnele alfabetului și ale aritmeticii, ba are chiar și niște cunoștințe de engleză și franceză, ia pentru prima oară contact cu „viața la țară". Povestea filmului este când duioasă, când hazlie, când ironică. Noul Năică vede pentru prima oară în viață o capră (cu doi iezi), ba vede și cum sare iada casa, asistă la teribila încleștare a ridicării pe propriile picioare a unui mânz nou-născut, își face prieten un curcan, mănâncă pentru prima oară jintiță, cu lingura de lemn, la o stână, o pândește pe coana vulpe ieșind spășită din bârlogul bursucului... Firește, dacă vulpea s-ar fi lăsat păcălită de urs, așa cum ursul s-a lăsat păcălit de vulpe, n-am fi văzut niciodată acest film. Dar ar fi fost păcat, deoarece Cornel Diaconu a realizat o „piesă" de bază în filmografia destinată micilor spectatori — și, totodată, până în anul 2000, ultimul film adresat copiilor! —, punând peceți de emoție și simțire în „basmul" trăit aievea de micul protagonist, găsind cea mai potrivită „cheie", cel mai prielnic ton pentru cinematografierea umorului, ironiei și lirismului din narațiunea adusă pe ecran. În „jocul de-a copilăria" au intrat cu bucurie și plăcere Rodica Mandache — într-un de mult așteptat rol de prim-plan, o mamă încântătoare, cu toate ticurile pe care le presupune partitura sa de mamă prea grijulie și prea grăbită —, Geo Costiniu, un tată discret, elegant și auto-ironic. Bunicul este Valentin Uritescu, un personaj hâtru și înțelept, bun și grijuliu, caracterizat cu haz și voioșie de ireproșabilul actor comic. Cât despre bunică, ea este Antoaneta Glodeanu, la 27 de ani după *Străzile au amintiri*. Mai joacă în film Magda Catone și Florin Zamfirescu — foști „prieteni de copilărie" —, Petre Nicolae, pe post de cioban, mulți copii, printre care noua prietenă mai mare a micului erou, interpretată voios de Ana Maria Dumitrescu. Din echipa acestui film-bucurie (ieșit pe ecrane în februarie 1989) mai fac parte operatorul Florin Țolaș — pe atunci, cum scriam despre el, „un nume nou, de perspectivă, în arta imaginii" —, compozitorul Florin Nanu, scenografa Marga Moldovan, autoarea costumelor Ileana Mirea, monteuza Melania Oproiu. Dintre premierele lunii martie s-a detașat filmul lui Andrei Blaier *Vacanța cea mare*, un „film de autor", prin care cineastul, fără să se identifice cu vreunul dintre personajele filmului, a dorit — mai mult și mai „altfel" decât altădată — să se exprime pe sine. *Vacanța cea mare*, chiar dacă spațiul de desfășurare a intrigii este un mic concediu estival, nu este deloc un film „de vacanță". Despre ce este vorba în *Vacanța cea mare?* Un bunic, la ora apusului, încearcă să-și regleze conturile afective cu viața. Pornește, așadar, să-și viziteze copiii — pe un șantier —, copiii și nepoții, pe care nu-i mai văzuse de o bună bucată de vreme. Fiul e inginer, nora este medic de țară.

Bucuria revederii este, însă, stânjenită: tinerii tocmai se pregăteau să plece, după luni și luni de muncă intensă, fără odihnă, într-un mic concediu la mare. Oaspetele din faptul serii simte atmosfera încărcată și până în zori dispare. Ce se întâmplă pe urmă? Intriga dobândește palpitații polițiste, fiul pornește într-o disperată căutare a tatălui, trama dobândește elemente de suspans, dar — pentru regizor și, implicit, pentru spectatori — ceea ce se petrece înlăuntrul oamenilor este, de fapt, mult mai palpitant și mai tensionat. Acțiunea — începută și încheiată pe un șantier (spectaculos filmat de operatorul Doru Mitran, a cărui imagine, pe tot parcursul peliculei, este învestită cu tonuri poetice și dramatice) —, acțiunea trece prin mari uzine bucureștene (unde a lucrat bătrânul, chiar și după vârsta pensionării), schițează universul unui concediu marin (un litoral privit cu „ochi sufletești"), pătrunde în ambianțe familiale bucureștene (în blocuri noi sau în mici „lumi uitate"), ajunge printre pensionarii unui cămin de bătrâni... Pe tot acest parcurs, regizorul vădește un benefic simț realist al observației de viață, pe tot acest parcurs — care trece și printr-un Cișmigiu înfățișat în tonuri afective —, regizorul își susține vocația (deloc metaforică) de „poet al cotidianului". Este vorba în *Vacanța cea mare* despre bunici, părinți și copii, despre bunicii și copiii de azi, despre copiii de ieri și bunicii de mâine, despre bunicii de ieri și copiii de mâine. Simțim, în *Vacanța cea mare*, câte întrebări poate ascunde o privire sau o replică nerostită, simțim — nu se poate să nu simțim — câtă nevoie au oamenii unii de ceilalți în viață, chiar dacă „luați cu viața" mai uită de semeni, mai uită de sine. În perimetrul filmului de autor, așa, ca în *Ilustrate cu flori de câmp*, să zicem, regizorul Andrei Blaier își bazează demersul artistic îndeosebi pe „combustia morală" a faptelor de viață aduse pe ecran. Un experimentat actor timișorean, Victor Odilo Cimbru, debuta pe ecran în rolul „bătrânului", afișând o mare discreție sufletească. Greul filmului îl duce Marcel Iureș, în rolul inginerului, interiorizând cu discreție, aprofundând traseele sufletești ale eroului, partenera sa fiind Tamara Crețulescu, cu fine nuanțări psihologice. Copilul, la rândul său, prin Cristian Vasilescu, este o apariție plăcută. Din distribuție mai fac parte Dorina Lazăr, Virgil Andriescu (personaje „de trecere"), alături de actori mai puțin folosiți pe ecran — Valentin Mihali, Alexandru Hasnaș, Maia Indrieș, Vasile Grădinar, Vasile Menzel —, cu bune rezultate compoziționale. În spiritul realist-poetic al filmului sunt și decorurile Magdalenei Mărășescu, costumele Doinei Levința, muzica lui Dan Dimitriu. Tot în martie, revenea pe platouri — după un debut regizoral nesemnificativ petrecut cu zece ani în urmă, *Jachetele galbene* — regizorul Dan Mironescu. El a inaugurat, prin filmul *Martori dispăruți*, un nou serial scris de cuplul Eugen Barbu — Nicolae-Paul Mihail (la scurtă vreme după încheierea altui serial al acelorași scenariști, început pe „drumul oaselor", trecut prin „misterele Bucureștiului", descifrând multe alte enigme, prilejuite de „trandafirul galben", „masca de argint", „colierul de turcoaze", ajungând la concluzia că „totul se plătește"). Filmul are câteva personaje de prim-plan, Zulnia (o femeie de afaceri inteligentă și cu multă experiență de viață, căreia Marga Barbu îi conferă personalitate, nerv, vitalitate, vioiciune spirituală), un cuplu justițiar, complementar (Uligaie și Ghiară, reprezentați de Sobi Cseh și Șerban Ionescu), „fata din piață" (o incitantă propunere de justițiar feminin susținută de Carmen Trocan); distribuția — numeroasă — cuprinde multe alte nume marcante: Constantin Codrescu, Alexandru Lungu, Natașa Raab, Ștefan Velniciuc, Petre Nicolae, Ion Cojar, Maria Rotaru, Manuela Hărăbor, Nicolae Urs, Radu Stoenescu. Ajutat de buni profesioniști — operatorul Adrian Drăgușin, compozitorul Ion Cristinoiu, scenograful Radu Corciova, autoarea

costumelor Viorica Petrescu —, regizorul Dan Mironescu revine „în forță", vădind aptitudini pentru filmul de aventuri, câteva din secvențe („răpirea" de la mănăstirea Dunga, atmosfera din casa de „haute couture" ținută de sclipitoarea madame Agnes, bătaia din iarmaroc, descinderea la Banca Piemonte) se reține. Tot în primăvara anului 1989 pe ecranele românești a rulat filmul în două serii *François Villon*, regizat de Sergiu Nicolaescu (o versiune cinematografică prescurtată a unui film de televiziune în șase episoade, produs de T.F.1 Paris, Cine-TV Berlin și R.A.I.-Italia, cu concursul Centrului de producție cinematografică „București"), un film de ținută culturală. Filmul reconstituie biografia și destinul genialului „poet vagabond" cu minuție și forță de sugestie, cu o opulență de mare expresivitate. Printre colaboratorii români ai regizorului Sergiu Nicolaescu (într-o echipă mixtă, româno-franceză) s-au numărat scenografii Adrian Păun, Ștefan Antonescu, creatoarele de costume Hortensia Georgescu și Gabriela Nicolaescu, compozitorul Adrian Enescu, inginerul de sunet Anușavan Salamanian, puternicul tandem de operatori Nicolae Girardi — Alexandru Groza, autorii unei imagini dramatice, apăsătoare, în care — peste oameni și destinele lor — planează spaimele și eresurile Evului Mediu. Una dintre cele mai inspirate opțiuni a regizorului a fost aceea de a și-l alătura, la relizarea peliculei, pe poetul Romulus Vulpescu, în multiplă calitate: de consultant, de traducător (și adaptator) al dialogurilor; dialogurile, ca și versurile lui Villon (chiar dacă „zăpezile de odinioară" sau „marile ninsori" devin „neaua de mai an", sau poate... tocmai de aceea) au nerv și savoare „vulpesciană". Pentru rolul lui François Villon a fost ales Florent Pagny, devenit mare vedetă în lumea rock-ului francez. Distribuția a cuprins mulți actori români în roluri de prim-plan: Silviu Stănculescu (Thibaut d'Aussigny), Traian Costea (Robert d'Estouteville), Ion Marinescu (Marele coțcar), Ion Besoiu (Fredet), Olga Tudorache (Frumoasa coifăreasă), Aurora Leonte ș.a. În primăvara anului 1989, așadar, un cineast român — ajutat de mulți colaboratori români — făcea un important film francez, despre un mare poet francez, pentru televiziunea franceză: este un „amănunt" de reținut. Tot în aprilie 1989, Gopo își prezenta pe ecrane lungmetrajul *Maria și Mirabela în Tranzistoria*, care avea să fie ultimul său film. Eroinele erau altele decât cele din *Maria-Mirabela* (din simplul motiv că interpretele de atunci aveau opt ani în plus): Ioana Moraru și Adriana Cucinski, care au candoarea vârstei, „topesc" ca-n viață granițele dintre „fata bună" și „fata rea" și se integrează cu bucurie în „jocul de-a Tranzistoria" propus de Gopo. „Evoluăm cu o viteză specifică secolului nostru — spunea Gopo —, tehnica ne înconjoară și se joacă cu copiii, oferindu-le butoane pentru apăsat, pentru răsucit: se aude, se vede, se calculează, se telefonează, se face și se desface, sunt minuni de care rămânem mereu uimiți". Din această permanentă uimire s-a născut și principala idee a filmului: convietuirea pașnică a basmelor cu electronica, a bunicuțelor cu casetele video; din această permanentă uimire s-a născut și întrebarea „hamletiană" a fetițelor: cine au apărut întâi, bunicuțele sau televiziunea? Pentru a răspunde întrebării, Gopo a inventat o bunicuță care ne face cu ochiul (Stela Popescu), niște faraziți (al căror rege e actorul din Chișinău George Grigoriu) și o Farazitină (o suplă balerină rusoaică, Mara Pașici), reluându-și personajele animate din filmul anterior, pe Oaky (devenit om cu ajutorul lui Jorj Voicu, ce dansează cu labe de gâscă), seducătoarea Omidé care renunță la nemurirea desenelor animate din dragoste pentru Scăpărici (amândoi devin oameni, prin Elena Zaițeva și Mihai Bisericanu), în timp ce părinții fetelor sunt Horațiu Mălăele și Oana Pellea. Mai joacă în film decorurile și costumele lui Constantin Simionescu, coloana sonoră a inginerului Dan Ionescu,

imaginea lui Alecu Popescu, dar rolul principal îl păstrează inventivitatea și candoarea lui Gopo, care, cu câteva luni înainte de „marea trecere", era mai tânăr ca oricând, realizând — alt „amănunt": în colaborare cu „Mosfilm" și „Soiuzmultfilm" — plăcuta „trăznaie" numită *Maria și Mirabela în Tranzistoria*.

Dar să înaintăm spre vara anului 1989... Către sfârșitul lunii aprilie, era programat pe ecrane filmul *O vară cu Mara*: un scenariu „de suflet" al lui Radu Aneste Petrescu (așa, ca *Țapinarii* și *Amurgul fântânilor*) într-un destins film al lui George Cornea: povestea unor maramureșeni, sosiți într-un sat din câmpia ialomițeană la ora secerișului. O familie de lemnari din tată în fiu, de pe valea Marei („ai lu' Iuga"), este chemată într-un sat de câmpie din altă parte de țară, să construiască niște sălașuri pentru vite: despre aceasta își propune, de fapt, să vorbească filmul, despre contactul a două lumi, cu mentalități și obiceiuri diferite, în satul contemporan. Imaginea excelentului operator Alexandru Întorsureanu are un rol esențial în derularea întâmplărilor (care schițează și o poveste de dragoste, cu *happy-end*): lumina și culoarea întregesc cu tonuri solare și poetice vastul decor al naturii Bărăganului, generoasele spații pierdute în orizont. Frumoasă, în film, este și Mara, în interpretarea Teodorei Mareș, ca un semn de puritate și limpezime sufletească. Ilarion Ciobanu este „șeful de clan" Iuga, „sculptând" un personaj „dintr-o bucată", dârz, integru, cu rol determinant în mersul intrigii. Prin farmec personal, Mircea Diaconu impune un personaj cu priză la public, Sebastian Papaiani își câștigă, la rându-i, fani, iar Maria Rotaru conferă Primăriței distincție și farmec. Rol principal are și Lucian Nuță (Nan, alesul Marei), Rodica Horobeț are și ea un „ce" cuceritor, Dan Puric — care anunța actorul complet de mai târziu — trece cu voioșie printr-un rol cu haz, într-o distribuție din care mai fac parte Andrei Bursaci, Mihai Bica, Florin Tănase, într-un film „estival" la care au mai colaborat scenografa Adriana Păun, compozitorul Dan Ardelean. Printre filmele verii (cu premiera în luna mai) s-a numărat pelicula lui Mircea Mureșan *Maria și marea*, o altă „întoarcere la dragostea dintâi" a regizorului: întâi, pentru că regizorul se întoarce la „romanticul visător al depărtărilor marine", Radu Tudoran (serialul *Toate pânzele sus* i-a fost prilejuit de seducătorul roman pentru adolescenți al acestuia), apoi pentru că marea este o veche pasiune a cineastului, în sfârșit, pentru că *Maria și marea* aduce pe ecran o poveste de dragoste, un leit-motiv al creației sale din ultimii ani. Ajutat de operatorul Vivi Drăgan Vasile, regizorul a dat mării ce era al mării: marea este exuberantă și tristă, îngândurată și senină, pașnică și învolburată, culorile ei sunt schimbătoare precum culorile sufletești ale personajelor, luminile și umbrele ei alternează într-un joc incitant de tonuri, marea este prieten și dușman, „aduce înapoi tot ce ia" — cum se spune și în film. Maria, „femeia mării", este Maia Morgenstern, care desenează un personaj cu bucurii și dureri, cu certitudini și neliniști, așa cum o cerea rolul. În prim-planul tramei, încă două personaje, un tânăr căpitan de vas (în rolul căruia debutează Mircea Anca, o „prezență cinematografică") și un încercat „lup de mare", directorul navigației (Eusebiu Ștefănescu, în cel mai valoros rol al creației sale cinematografice, ieșind din distribuțiile stereotipe de până atunci). Completează echipa: arhitectul Marcel Bogos, cu o scenografie adaptată „decorului" marin, monteuza Elena Pantazică, inginerul de sunet Nicolae Ciolcă. În vara anului 1989, când s-au împlinit o sută de ani de la trecerea în nemurire a lui Mihai Eminescu, Studioul „Alexandru Sahia" a dedicat un nou eseu documentar Poetului, filmul *Mihai Eminescu* de Mircea Bunescu (consultant: Zoe Dumitrescu-Bușulenga), încă o pagină cinematografică, pe lângă documentare anterioare:

Pașii poetului de Radu Hangu (locurile prin care s-au perindat drumurile poetului-nepereche), *Dacă treci râul Selenei* de Paul Orza (o incursiune în universul poetic eminescian), *Manuscrise eminesciene* de Alexandru Sîrbu (paginile de trudă și frământare așternute de pana poetului), *Eminescu* de Jean Petrovici (o metaforă cinematografică a însești „ideii de Eminescu"). Din documente neînsufletite care au străbătut deceniile, din nepieritoare fotografii, manuscrise și locuri memoriale, din ecouri ale versului eminescian în cugetele și simțirea noastră, a tuturora, regizorul Mircea Bunescu a făcut un documentar monografic viu, adevărat, cu dragoste și venerație de Eminescu. Nu putem trece repede peste faptul că, la puțină vreme după stingerea poetului, se inventa cinematograful. Dacă viața lui Eminescu nu se încheia tragic, în vara lui 1889, poate că memoria peliculei ar fi păstrat, peste timp, măcar o imagine în mișcare a celui despre care Rafael Alberti, într-o sintagmă perfectă, spunea „Mihai Eminescu este România"... Tot în luna iulie, un film special, care nu poate lipsi dintr-o istorie a filmului, fiind un film de istorie a filmului, *Viața ca o poveste* de Costache Ciubotaru și Al.G. Croitoru, pe un scenariu de Costache Ciubotaru și cu un comentariu substanțial, inteligent, atractiv și dinamic al Ecaterinei Oproiu.*Viața ca o poveste* este primul episod dintr-un preconizat (și părăsit) serial consacrat „filmului românesc de ieri și de azi". Cât despre titlul cu viața „ca o poveste" (parafrază după viața „ca o pradă" sau viața „ca un roman"), el trimite, desigur, spre însăși condiția cinematografului. Investigația retrospectivă merge până înspre mijlocul deceniului al șaptelea. Chiar dacă din panoramicul respectiv lipsesc câteva secvențe obligatorii (mă gândesc la filmul *Când primăvara e fierbinte* de Mircea Săucan, de pildă), chiar dacă se vorbește, insistent, pe celebra „secvență a tăcerii" din *Pădurea spânzuraților* de Liviu Ciulei, *Viața ca o poveste* este un binevenit film de montaj, bine documentat, străbătut de fiorul iubirii de film. Să reținem „amănuntul" că o asemenea sinteză a rulat pe ecrane în vara anului 1989, când la cinematografele de alături se anunța ultimul bal din noiembrie...

Cum spuneam, filmul — cu titlul interzis (după premieră!) — *Noiembrie, ultimul bal* de Dan Pița, pe un scenariu scris în colaborare cu Șerban Velescu, pornește de la romanul sadovenian „Locul unde nu s-a întâmplat nimic". Filmul poartă, acuzat, pecetea personalității unui regizor de marcă, Dan Pița. Pe regizor îl simțim permanent, în atmosfera generală a filmului, în „flash"-urile portretistice, în mișcările lente și încremenirile aparatului de filmat, în detaliile opulent-realiste ale cadrului, în tăcerile și tresăririle personajelor. Probabil că la originea acestei ecranizări (și a acestui mod de ecranizare) există și un sens polemic, regizorul polemizând cu schematismul unor reprezentări cinematografice anterioare, știut fiind faptul că — în afara unor mici excepții, *Ochi de urs* de Stere Gulea, să zicem — Sadoveanu n-a prea fost adus pe ecran în plinătatea lui, îndeosebi savoarea romanelor istorice pierzându-se pe drum. Polemizând cu reprezentările strict epice ale literaturii sadoveniene, regizorul distilează, parcă, narațiunea, până la extragerea esențelor dorite. Contribuie la această impresie imaginea de mare rafinament a operatorului Călin Ghibu (cu memorabile cadre de interior, dar și cu exterioare de o intensă plasticitate și expresivitate), aportul concentrat al scenografilor Constantin Simionescu, Călin Papură și Petrică Veniamin, muzica de excepție a lui Aurelian Octav Popa, „lumea" din costumele Cătălinei Ghibu, montajul strâns al Cristinei Ionescu, incitanta coloană sonoră a inginerului Sorin Caragață. Personalitatea boierului Lai Cantacuzino este evidențiată de Ștefan Iordache, care creează un personaj straniu și interesant, împletind în trăsăturile portretului

— așa cum a făcut-o și Sadoveanu — vechimea boierului cu străvechimea țăranului. În restul distribuției, chipuri mai mult sau mai puțin anonime ale ecranului românesc dau viață unor cunoscute personaje clasice: Șoimița Lupu (o Darie cum o cerea rolul), Gabriela Baciu (o frumoasă Aglaie Argintar), Sergiu Tudose (un plauzibil Irimie Ortac), criticul Florian Potra (un savuros chip-efigie: generalul Argintar), Cornel Revent (doctorul Barboni), Cătălina Murcea (Frosa Barboni), Gabriel Costea (fugăritul Emil Mazu), Giony Popovici (ajutorul de primar Vasile Mazu). Chiar dacă regizorul l-a „complicat" pe Sadoveanu — „ibsenizându-l", până la motivul... rațelor sălbatice —, filmul rămâne o elocventă „pagină" despre timpuri, locuri și oameni de altădată.

Vara lui 1989 a adus pe ecrane încă un film de referință al regizorului Alexandru Tatos, *Secretul armei... secrete* (de asemenea „neverosimil", dacă ținem seama de aluziile sale străvezii). Aparent, regizorul-scenarist se joacă. Inventează, adică, o lume de basm, populată — ca-n basmele tradiționale — cu zmei și feți-frumoși, zâne bune și vrăjitoare, împărați și ilene cosânzene (cărora le schimbă, nu o dată, semnul!), angrenându-i pe toți într-o strașnică bufonadă, într-un amețitor carusel burlesc, cu cascade de gag-uri și cu necontenită ironie. Dar filmul nu este nicidecum o joacă. Regizorul combate, și „combate bine", combate prostia omenească, stupiditatea, anormalul, non-sensul, aberația, în contextul unei trame cu tâlc, cu pronunțat mesaj anti-războinic (dar și anti-totalitar!), cu notații și conotații morale. „Arma secretă" a regizorului-scenarist, în această poveste cinematografică cu zâne bune care-și cântă melancoliile și cu voinici care-și învinș rivalii versificând, este luciditatea. Adaptat la specificul unui basm modern, totul dobândește nerv parodic. Zmeul „cel mai zmeu" devine amorez. Împăratul este victima unei idei fixe (obsesia războiului continuu), craii Burtă-Verde și Gâtlej-Uscat fraternizează, așa cum le stă bine unor „dușmani de moarte" ce sunt. Vrăjitoarea este — de ce nu? — verișoara Zmeului și se îndrăgostește la disperare tocmai de Voinicul făt-frumos. Marele Sfetnic cumulează nedumerire după nedumerire (și are — de ce nu? — și-un Mic Sfetnic în preajmă), iar Zâna Lacului își rezumă povestea de viață într-un video-clip. În spiritul filmului, recuzita modernă nu poate lipsi din decorul tradițional, supranaturalul devine natural, monitoarele de televizor (chiar cu transmisii fotbalistice) fac casă bună cu armurile și halebardele, iar originalitatea armei secrete constă în faptul că trage îndărăt, principalii combatanți reușind în termen record să-și distrugă propriile oști („amănunt" care ne duce gândul direct, încă o dată, spre... victoria socialismului împotriva întregului popor). Și pantalonada continuă, în crescendo, cu deghizări, qui-pro-quo-uri și bastonadele de rigoare, personajele se substituie „în cerc", iscând o „noapte a încurcăturilor", până la *happy-end*-ul tradițional, ironic la rându-i. Bucuria actorilor de a participa la caruselul de inventivitate al filmului este nețărmurită. Am simțit-o în jocul tuturora, în tușele originale prin care Victor Rebengiuc portretizează abulia periculoasă și ridicolul împăratului belicos (care ne duce cu gândul la... știm noi cine); în fantezia savuroasă prin care Mircea Diaconu desenează fațetele contrastante ale Zmeului cel mai zmeu; în superba revărsare de har și de temperament artistic a minunatei Carmen Galin (personajul acesteia, Spaima Codrilor fiind de-a dreptul irezistibil); în tachinarea continuă a celor doi pretendenți-rivali la mâna Frumoasei, interpretați cu umor complementar și copios de Mitică Popescu și Horațiu Mălăele, în triple ipostaze; în auto-ironia hazlie a Emiliei Dobrin-Besoiu (Zâna lacului); în pofta parodică prin care Coca Bloos fixează ticurile Guvernantei; în jocul celorlalți interpreți, Manuela Hărăbor (Frumoasa), Adrian Păduraru (Voinicul făt-frumos). O men-

țiune cu totul și cu totul specială pentru costumele create de Lia Manțoc, de o frapantă diversitate compozițională, într-o perfectă unitate de concepție. În general, colaboratorii regizorului au participat cu idei și cu antren la caruselul ironico-sarcastic: compozitorul Horia Moculescu, scenograful Mircea Neagu, monteurul Mircea Ciocâltei, inginerul de sunet Tiberiu Borcoman și — deloc în ultimul rând — operatorul Vivi Drăgan Vasile, mâna dreaptă a regizorului-scenarist, în transpunerea plastică a ideilor parodice, satirice și burlești. Nu este de mirare faptul că filmul — până la definitivarea sa — a avut un traseu chinuit (detaliat în jurnalul regizorului), iar după finisare, un itinerar prin săli de cinema periferice: *Secretul armei... secrete* nu este nicidecum o joacă, este unul dintre cele mai „neverosimile" filme românești ale anului.

Drept pentru care filmul a fost „uitat" de organizatorii festivalului de la Costinești, ediția a XII-a. Dar acest festival, denumit... „Gala filmului pentru tineret", va rămâne în istoria filmului românesc ca o amintire „neverosimilă" a anului 1989. A fost o ediție de „apogeu" a festivalului: cam 45 de kilometri de peliculă au trecut prin aparatele de filmat, ceea ce înseamnă aproximativ 2 160 000 imagini (fotograme) și aproximativ 1 500 de minute de film. Câteva din aceste mii de minute trebuie scăzute, deoarece peliculele omagiale, fluierate insistent, huiduite de tinerii spectatori din amfiteatrul Costineștilor, au fost „întrerupte", lăsate pentru un altădată devenit repede niciodată. Șapte filme de actualitate au fost programate în concursul propriu-zis (printre care trei premiere: filmul de scheciuri *Autostop* de Mihnea Columbeanu, Valeriu Drăgușanu, Radu Caranfil, *Flori de ghiață* de Anghel Mora, *Un studio în căutarea unei vedete* de Nicole Corjos; în palmares au intrat *Vacanța cea mare* (premiul de scenariu pentru Andrei Blaier), *De ce are vulpea coadă* (o mențiune specială de popularitate și o mențiune specială de interpretare pentru copilul Octavian Herescu) și *Flori de ghiață* (premiu de debut pentru operatorul Bogdan Smărăndescu). În concurs au participat și două prestigioase ecranizări: în premieră, *Cei care plătesc cu viața* (un film cu șapte premii în palmares: premiul pentru regie — Șerban Marinescu, premiul pentru imagine — Vlad Păunescu, premiul pentru muzică — Dan Ștefănică —, premiul pentru coloana sonoră — Horea Murgu, mențiune pentru interpretare feminină — Maia Morgenstern, în rolul Maria Sinești, mențiune de debut — Ovidiu Ghiniță, în rolul Ladima, premiul de interpretare masculină — Ștefan Iordache, pentru rolul lui Saru Sinești, dar și pentru Lai Cantacuzin din *Noiembrie, ultimul bal*); a doua ecranizare, *Noiembrie, ultimul bal* de Dan Pița a obținut trei premii în palmares (pe lângă cel amintit fiind premiul pentru scenografie — Constantin Simionescu, Călin Papură, Petrică Veniamin și o mențiune de debut — Gabriela Baciu, pentru rolul Aglaie Argintar). „Gala" de la Costinești a conținut și un număr însemnat de documentare și filme de animație: în afara peliculelor huiduite au rulat în competiție lungmetrajul *București, file de epopee* de Virgil Calotescu (premiul celui mai bun documentar), *35 de zile* de Adrian Sârbu, *Intrarea unui tren în gară* de Copel Moscu, *Semnul muzicii* de Luiza Ciolac, *Desprinderea* de Doru Matei, *Biblioteca* de Lucian Hențiu, *Mihai Eminescu* de Mircea Bunescu (mențiune). Bine reprezentate au fost și filmele de animație: *Taraful* de Ion Truică (premiul pentru cel mai bun scurtmetraj de animație), *Bulgărele de pământ* de Tatiana Apahidean, *Muzica* de Ion Popescu Gopo, *Surâsul Giocondei* de Nell Cobar, *Cât de cât* de Zeno Bogdănescu, alături de peliculele pentru copii *Motanul și Scufița Roșie* de Marian Mihail (mențiune), *Hamacul* de Florin Anghelescu, *Confuzii* de Victor Antonescu. De ce am rezervat un paragraf special festivalului de la Costinești? Ediția

'89 a fost un moment de vârf al festivalului: au fost și pelicule hors-concours (*Viața ca o poveste, Noi, cei din linia întâi*), au fost și filme studențești, și filme ale cineamatorilor, o „gală de diaporame" (cu participarea celor mai talentați creatori din țară, printre care Emil Butnaru și Marcela Ursache din Gura Humorului, Stelian Grigore, Valentin Craina, Florin Andreescu din Prahova, Nicolae Dan Buruleanu, atunci din Sibiu), festivalul a avut o viață intensă, cu o „foaie" zilnică (urmașa „Secvenței" editate de Ion Cristoiu, „Con-secvența" scoasă de Lucian Avramescu), întâlniri zilnice (pe plajă) ale realizatorilor cu spectatorii etc. etc. După '90 festivalul s-a diluat, apoi a dispărut: o moarte cronică, un final... acut.

Dar să revenim la filmele anului 1989... În august a fost programat pe ecrane *Flori de ghiață*, un film de Anghel Mora, pe un scenariu scris de Costache Ciubotaru și Anghel Mora (după o idee de Dumitru Trancă). Pe vreme de viscol, în prag de An Nou, departe de „lumea dezlănțuită", se întâlnesc întâmplător doi oameni, un *el* și o *ea*, doi oameni ale căror mașini rămân întroienite, undeva, pe un drum lăturalnic. El este chirurg cu reputație, un bărbat în floarea vârstei, căsătorit, cu o viață ordonată și riguroasă, cu tabieturi și cercuri de prieteni; merge spre un revelion de medici, într-o stațiune montană. Ea este profesoară, de asemenea familistă, tocmai și-a dus copiii într-o tabără, se grăbește, la rându-i, să ajungă acasă, unde o așteaptă o groază de treburi în preajma nopții dintre ani. Cei doi înfruntă, împreună, viscolul și pustietatea, în căutarea unei așezări omenești, pe care — în cele din urmă — o găsesc, epuizați. Casa izolată de munte este locuită de o femeie în vârstă, care le oferă oaspeților de seară găzduire și adăpost, ba mai mult, un revelion ieșit din obișnuințe, ba mai mult, prilejul unor revelatoare „descoperiri de sine". Viața va reintra, apoi, în ritmurile ei firești, cele două personaje principale se vor întoarce la ocupațiile lor diurne, dar experiența de viață parcursă, cu clipa ei de taină, cu clipa ei de adevăr, le va marca cu semn de suflet existența. Cam aceasta ar fi povestea cinematografică adusă pe ecran de către regizorul Anghel Mora. Există o undă de Mihail Sebastian în aerul narațiunii filmice. Poate pentru că eroina pare o „stea fără nume" în pustietatea bântuită de viscol. Poate pentru că în universul concentraționar al filmului se insinuează un anume „joc de-a vacanța". Poate pentru că acțiunea are premisele „accidentului". Investigația psihologică este întreprinsă cu discreție, semitonurile abia se disting sub masca impasibilității. Cuplul actoricesc principal, insolit, este alcătuit din Ovidiu Iuliu Moldovan (cu prestația sa dintotdeauna, marcând atent mișcările lăuntrice ale personajului) și Anda Onesa, apărută pe ecran după o destul de lungă absență — și înaintea ultimului rol pe ecran, acela din *Balanța* —, o „floare de ghiață" frumoasă, într-un film cu flori de ghiață la ferești. Cu sprijinul scenografei arh. Andreea Hasnaș, regizorul creează o „lume în lume", acolo, în casa de poveste de la margine de timp, populată cu clepsidre și cutii muzicale, cu obiecte felurite, iscate dintr-o pasiune neostenită. Mai joacă în film Ileana Predescu (în rolul „gazdei", o femeie în vârstă, ca o sfântă Vineri în calea personajelor) și — într-un rol de confident ocazional — Constantin Cotimanis. Filmul beneficiază de muzica unui experimentat compozitor de film, Adrian Enescu și lansează (vertiginos) un operator înzestrat, pe Bogdan Smărăndescu, autorul unei imagini cu bogat fond poetico-dramatic. În septembrie a ieșit pe ecrane filmul lui Nicolae Corjos, pe un scenariu al publicistului Virgil Puicea, *Un studio în căutarea unei vedete*: un film inspirat de lumea filmului. Un studio cinematografic — ca să intrăm în subiect — caută o vedetă. Scenariul pune în mișcare toate resorturile unui studio cinematografic, recurgând la recuzita clasică a genului (qui-pro-quo-uri,

urmăriri, lovituri de teatru și „cascade", principalele personaje ale narațiunii fiind cascadori), apelând și la refrenele specifice comediei muzicale. Până la urmă vedeta va fi găsită, ea a fost tot timpul în preajma căutătorilor de vedete, dar nimeni n-a observat-o, n-a avut ochi de ea. Povestea se complică, însă, în final eroina — pentru că scenaristul și-a retras scenariul (considerând că nu-i o „felie de viață!"), dă... examen de admitere la cibernetică — și reușește instantaneu! Tânăra „fără nume" este Mihaela Telea, mai joacă în film Mitică Popescu (un regizor dur), Dan Condurache (un actor răsfățat), Magda Catone („Sfinxul"), Dorina Lazăr (costumiera Fifi), Mihai Mălaimare, Sebastian Papaiani, Valentin Uritescu, Cezara Dafinescu, Mihai Mereuță, Emil Hossu, Lucian Nuță, Vasile Muraru, Dan Puric, Florin Piersic jr. și mulți alții: un film tineresc, cu imagini de Sorin Ilieșiu, o privire sentimental-ironică înspre culisele unui studio cinematografic.

Prezentat în premieră pe ecranele bucureștene după ce a cucerit șapte premii la Costinești, *Cei care plătesc cu viața* de Șerban Marinescu are drept surse principale de inspirație nuvela omonimă, „Jocul ielelor" și romanul „Patul lui Procust" de Camil Petrescu. Dar iată cum vede criticul Ov. S. Crohmălniceanu (în „Cinema" nr. 11/1989) „alchimia" scenariului: „*Cei care plătesc cu viața* este un exemplu de ecranizare originală, realizată fără complexe inhibitive în fața textului literar, chiar dacă el poartă o semnătură ilustră — aici a lui Camil Petrescu. Șerban Marinescu, scenaristul și regizorul filmului pleacă de la o nuvelă a scriitorului; aceasta rămâne însă pe plan secundar, materia ecranizării fiind furnizată în principal de piesa «Jocul ielelor», tratată la rândul ei cu destulă libertate. Astfel colegii de redacție ai lui Gelu Ruscanu, Penciulescu și Praida fuzionează într-o singură persoană, căreia unul îi cedează aerul său dezgustat, iar celălalt fermitatea convingerilor. N.D. Velescu sau Nedev, cum semnează, nu mai păstrează, ca urmare, nimic din cinismul primului și nici din «pozitivismul» ingineresc al ultimului. E introdusă și Doamna T., prin Ladima, deși ea aparține romanului «Patul lui Procust». Ca să facă legătura cu nuvela, scenaristul o obligă să-și fixeze dragostea nefericită pe altcineva. În locul aviatorului Fred Vasilescu, actorul Dinu Dorcea, cu care poetul recent demobilizat, dar mai purtând încă haina militară, se întâlnea. Campania ziarului «Dreptatea Socială» împotriva Ministrului Justiției e deplasată după război, din 1914, cum preciza Camil Petrescu, trimițându-ne la procesele publice deschise pe atunci guvernanților de revista «Facla». Momentul acțiunii filmului devine cel al nuvelei, nu al piesei, și el precede ziua de 13 decembrie 1918, când autoritățile înecă în sânge manifestația muncitorilor tipografi". După cum subliniază și criticul literar, modificările la care autorul filmului a supus scrierile lui Camil Petrescu, trecându-le pe ecran, sunt nu numai în spiritul operei ecranizate dar au, de cele mai multe ori, și rațiuni artistice fericite. Am văzut că regizorul (Șerban Marinescu), operatorul (Vlad Păunescu), compozitorul (Dan Ștefănică), inginerul de sunet (Horea Murgu) precum și trei dintre interpreți (Ștefan Iordache, Maia Morgenstern și Ovidiu Ghiniță) au fost prezenți în palmaresul festivalului de la Costinești. Distribuția a cuprins și alți actori inspirați care au creat portrete-efgii: Adrian Pintea (Gelu Ruscanu), Irina Petrescu (mătușa Irena), Valetin Uritescu (un bătrân tipograf, cu reflecții amare), Gheorghe Visu (N.D. Velescu), Marcel Iureș (actorul Dinu Dorcea), Mariana Mihuț (Mimi), Julieta Ghiga (doamna T.), Bujor Macrin (Petre Boruga); din echipa de realizatori au mai făcut parte scenograful Lucian Nicolau, autoarea costumelor Oana Tofan, monteuza Nita Chivulescu. Referindu-se la muzica acestei ecranizări camilpetresciene, Luminița Vartolomei (tot în „Cinema", nr. 11/1989) consemna atmosfera specială a acestui film

valoros care rula pe ecranele Capitalei în zilele „ultimului bal": „Plutește necontenit, peste întreg acest film, trecând dinspre imagine înspre sunet și de îndată retrăgându-se îndărăt, o aură de adâncă, definitivă, copleșitoare tristețe. Tristețe cu chip mereu schimbător, dar cu același suflet umbrit de aripa unui nor sau a unui vis, de lucirea unei lacrimi ori a unei frunze căzând, de ecoul unui țipăt sau al unei împușcături. Tristețea nostalgică a splendorii ireale pe care o degajă evocarea de-a dreptul picturală a unui univers dispărut și tristețea melancolică a amorurilor stinse sau neîmpărtășite, planând o dată cu picurarea sunetelor pianului, într-o frumoasă muzică voit salonardă, cu un aer vag desuet. Tristețea apăsătoare a neputinței și a irosirii, marcată de tânguirea discretă a oboiului ori tristețea iremediabilă a inutilității, a zădărniciei a tot și a toate, însoțită de sfâșietoarea melopee impregnată de noblețea simplității și de puritatea sonorității corzilor ce o intonează. În fine, ascunsă în străfunduri de inspirație și simțire artistică, tristețea nesfârșită a conștiinței implacabilului deznodământ tragic pe care îl prevestește, în desfășurarea filmului, singura stăruitoare secvențare a unui motiv de șase sunete, coborând — mereu altfel învești mântat armonic și timbral — deasupra unei obsedante și sumbre pedale. Căci acest motiv nu este altul decât străvechiul *Dies irae*; dar, așa cum doar cei ce cunosc scrierile lui Camil Petrescu sau măcar teatrul său ori cel puțin «Jocul ielelor», văzând filmul lui Șerban Marinescu înțeleg că miza tăinuită a acestuia este însăși existența omului care a văzut idei tot astfel numai cei ce au ascultat măcar câteva dintre creațiile muzicale care, de-a lungul secolelor, au înglobat în substanța lor celebra temă funebră medievală, îi pot anticipa, recunoscând-o în partitura compusă de Dan Ștefănică, întunecarea progresivă, până foarte aproape de expresia ei originară". Iată, așadar, că în noiembrie, la ora ultimului bal, rulau simultan pe ecran două dintre cele mai valoroase filme românești ale deceniului: *Rochia albă de dantelă* de Dan Pița — despre care am vorbit, și depre care, încă din titlul cronicii din revista „Cinema" (nr. 11/1989), criticul Mircea Alexandrescu scria „Artistul în forța maturității sale" — și un film cu rafinamente ideatice și estetice precum *Cei care plătesc cu viața* de Șerban Marinescu. Decembrie '89 a scurtat „cariera publică" a acestor filme... În decembrie '89 rulau pe ecrane alte două filme românești în premieră. Unul era *Mircea* de Sergiu Nicolaescu, cel mai „conjunctural" dintre filmele istorice ale regizorului, dedicat domnitorului care, în ultimii ani ai epocii totalitare, își pierduse până și numele, pentru că domnitorii n-aveau voie să fie „bătrâni" și nici măcar prea „mari". Scenariul lui Titus Popovici n-avea nimic „neverosimil", acțiunea, personajele, trimiterile contemporane, toate erau cât se poate de previzibile, ba mai mult, replicile domnitorului semănau binișor uneori — prin stil, prin rezonanță, ba chiar prin cuvinte — cu pasaje de discursuri oficiale. Regizorul a fost, la rându-i, previzibil, a optat pentru rolul titular, într-o distribuție cu foarte mulți ostași și cu multe căpetenii — printre interpreți fiind Silviu Stănculescu, Cornel Gârbea, Val Paraschiv, Papil Panduru, Alexandru Dobrescu, Vlad Nemeș (acesta din urmă, nepotul domnitorului) —, cu operatori versați ca Nicolae Girardi și Alexandru Groza. Chiar în zilele revoluției, la cinematograful bucureștean „Scala", rula, în premieră, filmul *Există joi?* de Adrian Petringenaru, o poveste de dragoste scrisă de Paul Everac. Rolurile principale au fost interpretate de Diana Lupescu și Valentin Voicilă. Filmul „de adio" al regizorului Adrian Petringenaru — prezentat pe ecrane după moartea regizorului — ar fi avut șansa unei lungi cariere publice: atât povestirea propriu-zisă a filmului — cu două personaje care se întâlnesc într-o mică stație de cale ferată, după ce drumurile li s-au încrucișat adesea pe parcursul navetei lor zilnice —, cât și aura poetică a întâmplă-

rilor, dar mai ales sinceritatatea jocului actoricesc erau argumente în favoarea unei relații armonioase a filmului cu spectatorii. Intrat în „albumul" revoluției din decembrie — prin fața cinematografului „Scala", pe sub afișul cu *Există joi?*, au trecut, rânduri-rânduri, revoluționarii bucureșteni —, filmul a fost uitat apoi, în viața noastră cea de toate zilele s-au ivit, mereu, alte și alte „priorități". Deși, prin acest film liric, sensibil și discret, regizorul Adrian Petringenaru, la despărțire, ne-a dezvăluit o nouă fațetă a talentului său...

SFÂRȘIT DE MILENIU ÎN FILMUL ROMÂNESC (1990–2000)

CÂINII CU COVRIGI ÎN COADĂ

Pentru o clipă, imediat după Revoluția din Decembrie '89, o lume întreagă a crezut că, în peisajul cotidian, vor apărea câinii cu covrigi în coadă. În ordine cinematografică de idei, prima senzație — susținută de bătălia decisă pentru cucerirea „independenței", declanșată de reprezentanți de frunte ai filmului național încă din decembrie 1989 — a fost că, în foarte scurtă vreme, cinematograful românesc își va câștiga de la sine dreptul la o creație valoroasă, reprezentativă, despovărată de balastul oricărui fel de cenzură. Dar câinii cu covrigi în coadă, vai!, n-au apărut. Esențialul „semn" al paradoxalului an cinematografic 1990 a fost acela că, în primul an de libertate, nu a fost realizat, practic, nici un film de lung metraj cu actori (fapt care nu s-a întâmplat de multe decenii încoace!), deși cineaștii și-au dobândit relativ repede, așa cum și-au dorit, independența artistică și administrativă. Semnul trebuia să dea de gândit, dar faptul a fost trecut repede cu vederea pentru că — deși n-a produs! — cinematograful românesc a avut ce arăta spectatorilor, atât la capitolul „reluărilor" cât și în privința „premierelor absolute".

La început de an 1990 au fost propuse spectatorilor creații cinematografice românești, mai vechi sau mai noi, interzise în anii dictaturii, unele chiar înaintea premierei. Generațiile contemporane au putut vedea, astfel, la două decenii după premieră, *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, metafora antitotalitară constituind, pentru tinerii de azi, un temeinic prilej de meditație. Nu de alta, dar tinerii de pe ecran au vârsta eroilor Revoluției și, foarte aproape de locul în care, în urmă cu două decenii, tinerii de atunci formau cordoane lungi pentru a obține un bilet la filmul lui Pintilie (înainte de a fi interzis, filmul a rulat opt săptămâni consecutiv la cinematograful bucureștean „Luceafărul", cu cozi imense!), foarte aproape de acel loc, a curs sângele martirilor lui Decembrie '89. Această „simplă coincidență", posibilitatea ca eroii Revoluției Române să fie fiii și fiicele celor care, în zona Universității, formau șiruri nesfârșite pentru a vedea, în iarna lui '70, *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, este de-a dreptul sublimă prin racordurile ei morale, filozofice și sentimentale. Spectatorii începutului de an 1990 au putut vedea și filmul lui Mircea Daneliuc *Croaziera*, poate cea mai directă dintre metaforele cinematografice antitotalitare, un film care denunța fără echivoc — cum a demonstrat-o și la premieră, înainte de a fi „scos din circuit" — tare fundamentale, social-politice și morale, ale unei societăți falite. A ajuns, în sfârșit, pe ecrane, și filmul lui Dan Pița (cu scenariu de Bujor Nedelcovici) *Faleze de nisip* — care rulase pe ecrane doar două-trei zile în anul premierei, 1983 —, au fost recuperate lungmetrajul scriitorului și regizorului „de-o vară" Nicolae Breban, *Printre colinele verzi* (un film care nu ezită să vorbească despre crimele morale ale unui timp de dureroasă aducere aminte), filmul regizorului Lucian Bratu — pe scenariul lui

Radu Cosașu — *Un film cu o fată fermecătoare* (atacat cu o furie fără precedent la premiera din 1967, când „fata fermecătoare" a scos-o literalmente din minți pe viitoarea ocupantă a „cabinetului 2"), a fost readus pe ecrane *Dincolo de nisipuri*, filmul lui Radu Gabrea pe scenariul lui Fănuș Neagu, povestea cu tâlc a unui „înger" care „a strigat", a fost reprogramată profesiunea de credință a lui Alexandru Tatos *Secvențe*, după ce regizorul, la 40 de zile de la revoluția izbăvitoare, s-a ridicat la ceruri (lăsând aproape terminat încă un film, *Cine are dreptate?*, pe care-l va finisa operatorul — și colaboratorul său apropiat — Vivi Drăgan Vasile). Mult așteptatul „film interzis" *De ce trag clopotele, Mitică?*, al lui Lucian Pintilie, a fost programat pe ecrane — din motive mai mult sau mai puțin tehnice — abia spre sfârșitul anului. Până atunci a fost pusă și pe alte programări sau re-programări eticheta „interzis de cenzură". A rulat, practic, în premieră, filmul regizorului Cornel Todea *Adio, dragă Nela!*, o poveste cu niște escroci destul de simpatici, considerată — încă din anul premierei, 1972 — de o calitate artistică îndoielnică; cum criteriile artistice nu s-au modificat la revoluție, filmul — care și-a putut etala, o săptămână-două, în libertate, calitățile — a demonstrat că n-a prea avut șanse să se împlinească artistic în 18 ani de interdicție (deși — atenție! — întâlnirea cu chipul de atunci al unor actori precum Ștefan Iordache, Mircea Diaconu, Irina Gărdescu, Jean Constantin, Vasilica Tastaman, Dan Nuțu și cu scriitorul Dan Deșliu — în rol principal — nu este deloc lipsită de interes!). „Cazul" filmului *Drumeț în calea lupilor* de Constantin Vaeni, consacrat ultimelor ore din viața marelui istoric-patriot care a fost Nicolae Iorga (în interpretarea cinematografică a lui Valentin Teodosiu), este de o cu totul altă natură. Este notoriu faptul că regizorul a purtat bătălii îndelungi cu cenzura ceaușistă: tema era prea importantă pentru a nu stârni imaginația și fantezia cenzorilor. Dar în condițiile... pierderii pe parcurs a scenariștilor (absenți de pe generic), a bate monedă pe lupta cu cenzura, a expune insistent avatarurile productive, când filmul a fost realizat *până la revoluție*, de către un bun profesionist al regiei, nu face decât să deplaseze centrul de interes, de la fondul problemei, la circumstanțele conjuncturale. În cazul filmului *Liliacul înflorește a doua oară* de Cristina Nichituș — o melodramă contemporană după o piesă de teatru de Sorin Holban cu doi actori plăcuți, Emilia Popescu și Adrian Titieni — eticheta „interzis de cenzură" a fost chiar o eroare, n-a făcut decât să scoată în evidență artificialul unor ambianțe cinematografice.

Cu adevărat „film interzis de cenzură" în anii '80 a fost, în schimb, *Sezonul pescărușilor* de Nicolae Oprițescu. Ajungem, astfel, la un alt capitol, mic dar important, al anului cinematografic 1990. Pe lângă *Sezonul pescărușilor* — un film „uitat" câțiva ani într-un raft de arhivă —, au fost și alte câteva premiere, cu filme elaborate până în '89, care merită o atenție specială: *Cine are deptate?* de Alexandru Tatos, *Un bulgăre de humă* de Nicolae Mărgineanu, *Tinerețe frântă*, o coproducție iugoslavo-română de Maria Maric. Despre toate ar fi de spus câte ceva. În *Sezonul pescărușilor*, care datează din 1984, regizorul Nicolae Oprițescu — devenit parizian, din motive care nu exclud destinul acestui film — și-a propus să trateze o temă de mare temeritate civică, aceea a furtului intelectual, nu în orice domeniu, ci în domeniul cercetărilor chimice (scenarist: Constantin Munteanu). Nu mai este cazul să subliniem ce importanță capitală ar fi avut un film pe această temă în România anului 1984, în epoca multilateral dezvoltată a polimerilor! Rulat pe ecrane abia după șase ani (și după o Revoluție!) pelicula își păstrează adresa, dar actualitatea de referință este, prin forța lucrurilor, diminuată. Filmul își păstrează, în schimb, personalitatea stilis-

tică, recomandând un regizor de factură modernă, incompatibilă cu timpul pe care l-a trăit în România, dar în măsură să ne rezerve surprize (care se și profilează, la nivelul anului 2000). Oricum, creații interpretative ca acelea semnate de Carmen Galin, de Dan Condurache și de Gina Patrichi, nu sunt la îndemâna oricui! Ultimul film al regizorului Alexandru Tatos, cum spuneam, neîncheiat la ora de adio, dar dus la bun sfârșit, cu har și devoțiune, de echipa sa, sub conducerea operatorului Vivi Drăgan Vasile, ne va demonstra peste ani — cum a făcut-o în iarna anului '90 — ce pierdere mare, ireparabilă, a suferit cinematografia națională în anul „renașterii" ei (teoretice): prin Alexandru Tatos, filmul românesc a pierdut o dimensiune esențială, un simț al rigorii, un crez, o seriozitate și o gravitate, care, atât de „ale lui", deveniseră ale culturii noastre. *Cine are dreptate?*, această ultimă creație a sa, după un scenariu de Paul Everac, rămâne o „lecție de cinema" în cel mai deplin înțeles al formulei: filmul unei „avarii" dintr-un combinat industrial (cu tradiționalul reprezentant „de la centru" care vine să ancheteze circumstanțele accidentului) devine, explicit, filmul unei avarii mult mai grave, avaria morală, economică, spirituală a unei societăți bazate pe minciună, delațiune și conjunctură. Un alt film sobru și echilibrat este *Un bulgăre de humă* de Nicolae Mărgineanu, deși circumstanțele realizării acestui film (un film deloc „oarecare", dat fiind faptul că personajele sale principale sunt Ion Creangă, Mihai Eminescu, Veronica Micle, evocate, toate, la o sută de ani de la dispariție!) nu au fost dintre cele mai favorabile: perioada de realizare propriu-zisă (iarna și vara anului 1989) a fost improprie unei creații de anvergură, chingile autocenzurii — ca reflex al cenzurii — au influențat direct demersul scenaristic (Mircea Radu Iacoban). Și totuși, cu acel bun simț artistic funciar dovedit în filmele sale, Nicolae Mărgineanu a depășit dificultățile traseului de epocă și de istorie literară întreprins, printr-o decisă implicare afectivă în lumea evocată. Protagoniștii l-au urmat cu devotament și încredere, asta se simte bine, atât Dorel Vișan (un Ion Creangă hâtru, simpatic și comunicativ) și Adrian Pintea (nu tocmai „nemuritor și rece" în rolul Poetului), cât și principalele interprete feminine, Mioara Ifrim (Tinca) și Maria Ploae (Veronica Micle); un rol filigranat minuțios creează și Marcel Iureș. Sunt mai multe motive care recomandă filmul regizoarei Maria Maric, *Tinerețe frântă*. În primul rând ar fi de spus că regizoarea a absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București (cum se numea acesta atunci) în 1975. În al doilea rând, autorul romanului inspirator, Mihai Avramescu, s-a născut în România unde a fost învățător și a editat, la începutul anilor '30, publicații precum „Jurnalul copiilor", „Lumina" și „Libertatea", stabilindu-se ulterior, din anul 1935, în Iugoslavia; cât despre romanul său, „Tinerețe frântă", care dă și titlul filmului, a apărut prin anii '50 și-n România. Acțiunea filmului se desfășoară în Banatul sârbesc, într-o așezare românească din Vojvodina; prin povestirea adusă pe ecran regizoarea intenționează reconstituirea pe ecran a lumii interbelice. Asemeni Persidei lui Slavici, a eroinei lui Ion Agârbiceanu din „Jandarmul", a Laurei din romanul lui Liviu Rebreanu „Ion", protagonistele din *Tinerețe frântă* sunt născute pentru dragoste, se consumă și ard pe altarul unor iubiri mistuitoare. Așa este Zina, fiica unor oameni înstăriți, căsătorită împotriva voinței ei (Silvia Pincu, frumoasă și stranie), așa este Siminica, tânăra femeie care-și va pune capăt zilelor, într-un acces de disperare, pentru că nu poate avea copii (Carmen Trocan, cu trăiri intense, pasionale și, în final, cu o resemnare tragică, de om iremediabil învins). Partenerii lor sunt Dan Puric (Cola), care modifică, pe parcursul acțiunii, cu 180 de grade, datele inițiale ale personajului, Adrian Titieni (Ilie) și Radu Amzulescu (Vasile). Oricum, interpreții-actori au o misiune

mult mai dificilă ca de obicei, printre localnicii care-și joacă rolurile din viață, pentru a nu lăsa să se întrevadă că nu sunt „de-acolo". Un aer de „pictură naivă" însoțește filmul, de la primele cadre (cu ouă încondeiate) până la finalul... cu ouă încondeiate, trama consumându-se între două sărbători de Paști. Preocuparea principală a demersului regizoral rămâne punerea în valoare a „cadrului" social-uman în care se desfășoară acțiunea. Deloc întâmplător, un „post-scriptum" al filmului avertizează că a doua zi — după încheierea cu o rază de speranță a acțiunii — Belgradul a fost bombardat: în existența, totuși, patriarhală a personajelor, dincolo de războaiele lor interioare, se făcea simțită amenințarea războiului „de-afară"...

Au ajuns pe ecrane, în 1990, și alte câteva filme realizate înainte de Decembrie '89. Personajele filmului *Cenușa păsării din vis* de Dorin Mircea Doroftei — concepute de scenaristul D.R. Popescu —, chiar dacă nu dobândesc personalitatea și aureola „îngerilor triști", aduc pe ecran o lume de gânduri și sentimente proprii vârstei adolescentine: sunt absolvenți de liceu, aflați la primele contacte cu viața. Scris astăzi, scenariul ar arăta, desigur, altfel. Continuând acțiunea din *Trenul de aur*, coproducția româno-poloneză *Marea sfidare* (pe scenariul lui Ioan Grigorescu), în regia lui Manole Marcus, este un salt peste o ștachetă joasă. *Întâmplări cu Alexandra* (de Cornel Diaconu, cu Mircea Diaconu și Ana Diaconu) este o comedie tandră, cu copii și părinți. *Coroana de foc* este o altă „poveste pentru copii" istorisită de Sergiu Nicolaescu, pentru copii ar fi și *Taina jocului de cuburi* de Gheorghe Naghi (scenariul: Flavia Buref), traseul inițiatic al unui copil de trei anișori; dar — sigur — copiii așteptau și așteaptă filme mai vii, mai adevărate, mai inspirate. Adăugând lungmetrajul de animație *Robinson Crusoe* de Victor Antonescu (un film nostim, atractiv și inventiv, dar... interzis, la rându-i, ani de zile, autorul fiind suspectat de... rasism!), și lăsând de o parte filmele documentare, la care ne vom referi separat, cam acesta ar fi anul cinematografic românesc. „Premiera" anului rămâne filmul lui Lucian Pinntilie *De ce trag clopotele, Mitică?* O „premieră absolută", deși filmul a fost terminat cu un deceniu în urmă. Povestea acestei întâmplări e simplă. Intrat în producție la data de 27 septembrie 1979, filmul urma să fie încheiat — conform planificărilor de rigoare — în februarie 1981. După o vizionare „la două benzi" (imagine și dialog) cu conducerea fostului Consiliu al Culturii și Educației Socialiste s-a decis stoparea lucrărilor și punerea întregului material sub cheie. Data memorabilă a acestui ucaz: 19 iunie 1981. Premiera filmului a avut loc la 7 august 1990, în cadrul Festivalului de la Costinești, pentru ca intrarea în circuitul curent de difuzare să aibă loc, cum spuneam, abia spre sfârșitul anului. La spctacolul din amfiteatrul Costineștilor, amfitrion a fost ministrul de atunci al culturii, Andrei Pleșu, care, în cuvântul său de prezentare a filmului, a pus piesa caragialiană de inspirație și filmul lui Lucian Pintilie sub semnul unei teme mai puțin uzuale, căreia i-a zis *euforia dezastrului*: „Această simultaneitate a dramei și a chefului, a plezirismului și a simțului apocaliptic este o caracteristică a lumii lui Caragiale, care continuă să fie lumea noastră. Avem o voluptate a naufragiului: «E prost, e și mai prost, e tot mai prost!» Dar noi spunem asta la berărie. Ne simțim foarte bine și spunem că e foarte prost (...). Nu ne putem bucura de o gustare, dacă nu o cuplăm cu un sentiment al sfârșitului lumii. Face parte din voluptatea gustării însăși. Ei bine, această simultaneitate între catastrofă și bucurie, care este greu de obținut de un popor oarecare, ne caracterizează și veți vedea ce efect extraordinar dă în filmul pe care o să-l întâlniți". Într-un eseu despre filmul lui Lucian Pintilie („Noul Cinema", nr. 1/1991), criticul Nicolae Manolescu, sub titlul simpto-

matic „Mahalaua eternă", tocmai despre „efectul" amintitelor contrarii vorbește: *„De ce trag clopotele, Mitică?* este, înainte de orice, un film despre suferința umană. Nu cred că cineva, înainte, a mai fost sensibil la acest aspect. Comicul a mascat de regulă faptul că eroii scriitorului sunt ființe de carne și sânge, neliniștite, speriate sau torturate moral. Ei au părut mult mai des ridicoli decât demni de compătimire. Generații la rând au râs de s-au prăpădit de gesturile, de cuvintele, de expresiile lor. Și acum, iată, vine Lucian Pintilie și ne dezvăluie o Miță Baston (rolul vieții Marianei Mihuț) suferind de gelozie ca un tragic Othello feminin sau un Pampon (un senzațional Victor Rebengiuc) înnebunit de îndoială ca Hamlet. În aceste condiții, comicul, datorat unui cod perimat de comportare și expresii, nu numai că nu împiedică drama să iasă la iveală dar, în mod paradoxal, o intensifică până la insuportabil. Suntem sfâșiați între râs și compătimire și o imensă duioșie ne cuprinde la vederea caraghiosului spectacol al suferinței din iubire pe care ni-l oferă eroii filmului. Un carnaval care ne zguduie, o frază care ne emoționează până la lacrimi". Rămânând la opiniile unor comentatori, reții și un fragment din cronica semnată de Mircea Alexandrescu în „Noul Cinema" (nr. 10/1990): „Dacă Mircea Iorgulescu spunea în eseul său despre lumea lui Caragiale, că ar fi o lume a trăncănelii, ei bine, lumea lui Pintilie este a urletului, o lume la care până și șoapta te asurzește, o lume ajunsă la paroxism. Când povestea (care poveste?) se încheie, ai senzația că nu ieși dintr-o sală de cinema, ci dintr-un ospiciu." Iar în alt loc, criticul observă: „Nimeni și nimic nu scapă în *De ce trag clopotele, Mitică?*. Avem de-a face doar cu o lume damnată și condamnată. Peste tot și toate plutește un cer mohorât, fără nici o geană de lumină, iar aerul pare mucegăit ca într-o pivniță peste care s-a lăsat chepengul." În fond, Lucian Pintilie — în ecranizarea originală a comediei caragialiene *D-ale carnavalului* — a reușit ce și-a dorit, a făcut ce-a vrut: o radiografie pertinentă a „mahalalei" de oricând și de oriunde. El a mai vrut să șocheze cu filmul său, și a reușit. Reacțiile publicului — mărturisite în diferite anchete de presă — s-au extins pe un evantai foarte larg, de la încântare la revoltă, de la atracție la consternare, de la îngrijorare la nedumerire, de la copleșire la înfiorare. Pampon și Mița Baston — cum scria criticul literar, formidabili prin Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc —, Nae Girimea (cu un Gheorghe Dinică lipicios și ager), Didina Mazu (o Tora Vasilescu „de zile mari"), Iordache (Mircea Diaconu — „meșter al combinațiilor"), celelalte personaje preluate de la Caragiale și de cele mai mult ori, „pintilizate" (vezi și cazul emblematicului Mitică, mort și jelit, dar gâdilându-se încă la tălpi), în interpretări de elită — Petre Gheorghiu, Ștefan Iordache, Tamara Buciuceanu-Botez, Ștefan Bănică, Constantian Băltărețu, Jorj Voicu, Florin Zamfirescu — alcătuiesc o lume care te înspăimântă, te cutremură și te cucerește. Filmul beneficiază de talentul unor mari artiști în meseria lor, imaginea operatorului Florin Mihăilescu este un adevărat generator de ritm și de atmosferă, ca și decorurile arhitectului-artist Paul Bortnovschi (în colaborare cu Nicolae Șchiopu), devenite, ele însele, „personaje" — ca și costumele și măștile de carnaval ale Doinei Levința —, jucând, adică, un rol esențial în „pictura de gen" regizorală, în decuparea și ritmarea „rondei" carnavalești, agrementată cu miticisme de tipul „De ce trag clopotele, Mitică?" „De frânghie, dom'le!" I s-a reproșat lui Pintilie că „mitocănia românească nu este atât de concretă și de agresivă", că filmul său „jignește" (replica finală, „Lasă-i să moară proști", cu referire la privitorii peliculei, n-a trecut neauzită), unele dintre contestațiile exprimate în presă s-au datorat și faptului că filmul s-a lăsat prea mult așteptat pe ecrane (nu este vorba, desigur, de anii interdicției; este vorba de lungile luni ale anului

1990). A apărut pe ecrane, așadar, și filmul lui Lucian Pintilie — a cărui ținere sub obroc, vreme de un deceniu, rămâne un adevărat simbol al cenzurii totalitare —, numai câinii cu covrigi în coadă s-au lăsat, și continuă să se lase, așteptați... Rupându-se de Ministerul Culturii, cinematograful românesc — se va vedea când va începe să lucreze — și-a câștigat doar libertatea de a produce tot mai puține filme și dreptul (deloc de invidiat) la un cinematograf anti-cultural sau, în cel mai bun caz, a-cultural.

„RAȚIA DE LIBERTATE" A FILMULUI DOCUMENTAR

La scurtă vreme după ieșirea din coșmar, cineaștii Studioului „Sahia" au adus pe ecrane primul *jurnal liber*. Credeam, speram, că asistăm la o renaștere a „actualităților cinematografice", decedate în „epoca de aur", din nepriceperea și lenea de gândire a unora. Dar n-a fost să fie așa. Primul *Jurnal liber*, după ce a făcut și un turneu în străinătate, la un festival internațional prestigios, a rămas singurul „jurnal liber", deși — mai este nevoie s-o spunem? — instituția aceasta a actualităților cinematografice, în toate țările civilizate, are un rol deosebit de important în informarea opiniei publice, ca să nu mai vorbim despre utilitatea existenței imaginilor despre un anume timp și despre anumiți oameni pentru reconstituirea unor lumi (materiale și spirituale) revolute. Pe de altă parte, studioul specializat, „Sahia-Film", a produs, în primul an de după revoluție, 65 de pelicule. Că foarte puține au fost programate pe ecrane, aceasta e o altă problemă. Dar filmul documentar românesc a rămas conectat, pe parcursul întregului an 1990, cel puțin teoretic, la „rețeaua de înaltă tensiune" a unei actualități fierbinți. A rămas conectat, cât de cât, și în anul următor, încă un an-doi. Pe urmă? Parafrazând titlul unui documentar apărut „la cald", după revoluție (*De Crăciun ne-am luat rația de libertate*), putem spune — fără teama de-a greși — că filmul românesc, la nivelul unicului studio specializat până-n decembrie '89, și-a luat „rația de libertate" și a tăcut. Din falnicul „Sahia-Film" — cu 50 de ani la activ în anul 2000! —, cu mari documentariști în „arhivele" sale, cu numeroase trofee naționale și internaționale — n-a rămas decât amintirea și o „căsuță" de filme publicitare. E drept: televiziunea în genere, toate televiziunile în particular, ca și alte fundații, edituri, studiouri particulare sau ale unor asociații felurite, au preluat multe dintre obiectivele de creație din domeniul filmului documentar sau al actualităților filmate. Dar degringolada studioului „Sahia Film" rămâne o realitate obiectivă.

„Căderea" n-a fost bruscă. Cum spuneam, anul 1990 a fost, încă, un an fast al filmului documentar. Din producția cinematografică românească a anului au ajuns pe ecrane *exclusiv filme documentare*: faptul rămâne semnificativ „în sine". Documentariștilor le-a revenit misiunea de a lăsa posterității (și, implicit, contemporanilor) *imaginea-document a Revoluției* de a consemna pe peliculă evenimentele de răscruce din istoria contemporană a României, desfășurate la sfârșitul anului 1989 și în anii imediat următori. Prima parte a unui — rămas preconizat — triptic, *Desprinderea*, dedicat Revoluției Române, a fost prezentată pe ecrane abia în ultima lună a anului 1990 (deci, o primă observație, operativitatea a lăsat de dorit). Ce alte filme au putut fi văzute până atunci? O „mică lovitură" au dat

tinerii — încă studenți pe atunci — Cătălina Fernoagă și Cornel Mihalache, prin documentarul *De Crăciun ne-am luat ratia de libertate*, care surprinde, în fraze emblematice, starea de spirit a unor diferite categorii de cetățeni în zilele imediat următoare Revoluției din Decembrie. Ideea celor doi cineaști s-a dovedit ingenioasă: înregistrând telefoane anonime primite de Televiziunea Română în orele încă incerte și zbuciumate al Crăciunului '89, filmul stochează, practic, temeri și speranțe, furii și triști, răbufniri și resemnări, chiar dacă unele dintre accentele puse atunci rămân strict conjuncturale. Documentarul de lung metraj *Ziua cea mai scurtă*, semnat — ca regizor — de Ștefan Gladin și — ca operator — de Traian Popescu, consemnează mărturiile celor care au participat la ultima călătorie a cuplului ceaușist, cu elicopterul, mașina sau tancul, în zilele de solstițiu ale lui decembrie '89. Ideea acestui film — despre fuga dictatorilor, fără ca personajele „centrale" ale intrigii să apară vreodată în cadru! — este notabilă, după cum, prin firescul lor, unele dialoguri, unele mărturii ale însoțitorilor de voie sau de nevoie, voluntari sau involuntari, iviți pe traseul fugii, captează interesul. Chiar dacă adevărul istoric al acelor ore și zile este doar parțial evidențiat, chiar dacă — pe plan formal — cineaștii au recurs și la câteva soluții „teatrale" (improprii genului documentar), *Ziua cea mai scurtă* rămâne un moment cinematografic marcant al anului 1990. În legătură cu lungmetrajul *Procesul* de Mircea Moldovan, ar fi de spus că ne aflăm mai puțin în fața unui documentar, cât în fața unor documente (personajele din boxa procesului sunt foști membri ai comitetului politic executiv al P.C.R.). Din păcate, valoarea de document a peliculei este direct condiționată de... calitatea procesului respectiv. Am reținut, din producția masivă de documentar a anului 1990, și un film „de operatori", eseul *Te iubesc, libertate* de Vlad Păunescu, Sorin Ilieșiu și Vivi Drăgan Vasile, un scurtmetraj esențializat, expresia unui sentiment dominant generat de „Piața Universității". Anul s-a încheiat, cum am văzut, cu filmul regizorului Șerban Comănescu *Desprinderea*. Pe genericul acestui documentar figurează un număr foarte mare de operatori, fapt care vorbește de la sine despre amploarea filmărilor efectuate. Pentru a exemplifica larga desfășurare de forțe a peliculei, transcriem de pe prospectele publicitare (în ordinea dată) pe toți autorii imaginii: Horia Bolboceanu, Dan Badea, Adrian Bota, Romeo Chiriac, Mircea Bunescu, Grigore Corpăcescu, Mihail Gavrilescu, Kiamil M. Kiamil, Ștefan Gladin, Valentin Ilie, Tiberiu Lazăr, Vlad Leu, Cornel Mihalache, Dorin Olăieru, Ovidiu Miculescu, Vlad Păunescu, Francisc Mraz, Constantin Popa, Sorin Popescu-Holban, Alxandru Spătaru, Traian Popescu, Adrian Sârbu, Mihai Popescu. Beneficiind de un material cinematografic foarte vast, regizorul Șerban Comănescu a încercat, pe parcursul a ceea ce el numește „Fine del primo tempo", atât o ordonare a imaginilor pe criteriul cronologic, cât și înscrierea lor în contexte metaforice (încă de la primele secvențe ale peliculei, imagini reprezentând un cosmonaut plutind în spațiu sunt însoțite de un „motto" extras din gândirea lui Nietzsche, pe ideea că omul, ori încotro s-ar îndrepta, va ajunge inevitabil la propria-i umanitate). Unele asociații de idei, anumite legături de montaj trezesc, pe bună dreptate, interes, dar în acest film de montaj — care dobândea, prin forța lucrurilor, la un an de la Revoluție, și caracterul unei priviri de sinteză — regizorul este preocupat excesiv de „punerea în pagină" a materialului imagistic avut la îndemână, fapt care prejudiciază întrucâtva latura strict documentară a filmului. Tot printre „filmele de montaj" ale anului se află și scurtmetrajul *Încotro?* de Elefterie Voiculescu, o încadrare a lui Decembrie '89 în context istoric.

Rămânând în contextul premierelor anului 1990, este cazul să amintim faptul că — alături de filme de ficțiune mai vechi sau mai noi interzise în anii dictaturii și scoase la lumină în primele luni ale anului post-revoluționar — au fost repuse în drepturi și câteva dintre documentarele ultragiate de cenzură. Deloc întâmplător (după cum au dovedit-o cineștii documentariști în deceniul anterior), în anii de „perfecțiune omagială" s-au înregistrat și cele mai multe „filme interzise" ale documentarului românesc. Un caz special a fost acela al regizorului Laurențiu Damian, cineast care — cum am văzut —, într-un deceniu de activitate la Studioul „Sahia" (în anii '80), nu și-a putut finaliza *conform intențiilor* nici un proiect de creație. Din prima sa intenție cinematografică, *Acțiunea 7000* rămăsese (în anul 1982) doar o felie, ca și din filmul de metraj mediu *Maria Tănase* (1986), documentarul *Cota zero* (1988) a fost imediat interzis și sechestrat, iar *Cântecul Oltului în timp ce străbate lumea*, terminat în 1989, a fost prezentat în premieră abia în primăvara anului 1991 (prefațând debutul în lungmetraj al regizorului, într-un inteligent gândit „spectacol de autor"). Regizorul Laurențiu Damian a fost unul dintre primii „reabilitați" în 1990. Alături de alte filme cu ridicată cotă de originalitate, regizorul Moscu Copel realizase în 1986 scurtmetrajul *Într-o zi ca oricare alta*, o peliculă „sechestrată" în epocă, eliberată după Revoluție, și proiectată pe ecrane sub titlul *Va veni o zi*: filmul acesta, în aparență despre o întreprindere avicolă, trimite gândul spre universul concentraționar al lui Orwell, vorbind — încă din 1986! — în imagini și metafore de mare elocvență, despre mult așteptata zi a frângerii mecanismului dictatorial. Interzis — și recuperat după '89 — a fost și filmul regizoarei Sabina Pop, *Panc*. Din ce motive? Pentru că îndrăznea să dea o replică imaginii oficiale a satului, cutezând să refuze edulcorările obișnuite. Nu s-au născut deloc ușor nici filmele unui regizor precum Ovidiu Bose Paștina: ultimul film pre-revoluționar al acestui regizor de clasă (din păcate, retras ulterior de pe platouri, ca și alți colegi, din pricina degradării procesului de producție) a fost *Eu trebuia să joc Hamlet*, un film, de asemenea, o bună bucată de vreme, interzis: în ambianța unei „case de cultură", regizorul punea degetul pe răni urâte ale unor realități sociale, culturale și morale românești. Revăzând aceste filme în anul '90, am constatat încă o dată că tinerii documentariști — împreună cu reprezentanți de marcă ai celorlalte generații de regizori — au contribuit în măsură decisivă la supraviețuirea demnă a filmului documentar românesc în anii de grea cumpănă pe care i-a trăit țara. O concluzie „preliminară" mi se pare indispensabilă în scrutarea viitorului: dincolo de orice dificultăți — tehnice, economice, organizatorice, financiare sau... manageriale — care stau, de câțiva ani, în fața producției de filme documentare (și sunt destule dificultăți, nu glumă!), important, foarte important este faptul că există talente, forțe umane verificate, capabile să depășească impasurile de moment și de durată.

Dar să revenim la realitatea cinematografică a anilor post-revoluționari. Un documentarist cu pregnantă atitudine civică în perioada respectivă s-a dovedit a fi Viorel Branea. El s-a impus printr-un film grav, cu o problematică socială ieșită din comun, *Apocalips '90* (cu imagini de Adrian Bota), o incursiune printre aburii de plumb, de beriliu, de cadmiu, de crom, de magneziu, de hidrocarburi ciclice și aromatice, de „negru de fum" din Copșa Mică a anilor aceia. Nu numai despre concentrația noxelor este, însă, vorba în acest film echilibrat și exact, ci și despre profundele implicații — de felurite naturi — în viața și tradiția locurilor, în destinele oamenilor. Un al doilea film al regizorului din aceeași perioadă a vădit o asemănătoare îndârjire civică: scurtmetrajul *Și clasa noastră muncitoare*

merge în paradis (prezentat pe ecranul festivalului de la Costinești doar cu câteva zile înaintea celei de a patra „mineriade") se referea, cu prioritate, la problemele de viață și de muncă ale minerilor din Valea Jiului, conținând în germene cauzele nemulțumirii populare care avea să izbucnească în curând, transformându-se ulterior într-o bătălie „fără cauză". Un al treilea film reprezentativ al regizorului a fost *Mânia apelor*: incursiunile imagistice în zonele calamitate ale județului Bacău din vara lui '91, prin locurile în care „mâlul miroase a moarte", întorc gândul spre emblematicul film al generației '70, *Apa ca un bivol negru*. Unul dintre cele mai „personale" filme documentare ale acelor ani s-a dovedit *Cinematograful „Președintele"*, al aceluiași Ștefan Gladin, care realizase anterior *Ziua cea mai scurtă* și care mai realizase sarcasticul *Să facem totul* (un film multiplu premiat, în care, cu excepția unor paranteze conjuncturale de gust îndoielnic, expune, eseistic, antitezele de esență ale „epocii de aur": pe fondul muzical al „Bărbierului din Sevilla", sunt contrapuse fastul extern al domniei ceaușiste cu secvențe ale mizeriei interne). *Cinematograful „Președintele"*, tot un film de montaj, relaționează — în imagini și inserturi explicite — ascensiunea și decăderea fostului dictator al României cu destinul mai mult sau mai puțin apropiat al altor dictatori de pe mapamond (primul „termen de referință" fiind Bokasssa), concluzia „raidului" cinematografic printre destine — și... hoteluri — prezidențiale fiind aceea, destul de la îndemână și destul de adevărată, că președinții vin și pleacă, dar cinematograful rămâne. Un film ambițios a fost *Lăcașul zeilor muți* de Anita Gârbea, o investigație crudă, dureroasă, în lumea spitalelor de boli nervoase, cu intenția mărturisită de a denunța abuzurile politice din psihiatria „epocii de aur". O singurătate multă și grea străbate pelicula, o planare lentă, ca un „zbor deasupra unui cuib de cuci", asupra unor realități tragice și dure, neiertătoare. Faptele rememorate – de medici, de foști pacienți, de specialiști din țară sau de peste hotare — acuză, evocă regretabile abuzuri și abdicări, în timp ce „secvențele de mediu" nu fac decât să evidențieze tragismul, gravitatea respectivelor dezertări morale. Pe regizorul Pompiliu Gâlmeanu (1932–1999) l-am reîntâlnit într-un gen predilect: acela al documentarului istoric. *O zi din istoria României* este un film dedicat zilei de 1 Decembrie 1918 (care avea să devină ziua națională a României puțin după aceea). Interesul particular al peliculei constă în dialogurile purtate cu foști participanți la marea adunare populară de la Alba Iulia (vreo 14 la număr), filmate pe parcursul mai multor ani și reunite ca o emoționantă mărturie despre clipele înălțătoare de elan național din ziua de neuitat a Marii Uniri. Pagini de arhivă cinematografică vin să întregească mesajul patriotic al peliculei (unele din imaginile de epocă, cu familia regală, fiind utilizate pentru prima oară într-un montaj cinematografic), alături de alte materiale iconografice, fotografii și selecțiuni din presa vremii. Am reîntâlnit-o cu bucurie pe regizoarea Ada Pistiner, revenită pe platouri (după ce, între anii 1986–1989, se refugiase în Israel), chiar dacă rigoarea ideatică a filmului său de montaj *Un an ceva mai lung* (care parcurge întâmplările anului 1990, „cam multe pentru un singur an" — pare a spune autoarea) nu mai este aceeași cu rigoarea ideii din filmele sale „de idei". În documentarul *Pământul și țăranii lui*, regizoarea Felicia Cernăianu — care a filmat câteva gospodării rurale din județul Timiș, în primăvara anului 1990 — vădește același acut (devenit... cronic) „simț al autenticității" și punctează câteva dintre problemele „care dor" ale țăranului român, probleme care-și așteptau (și-și mai așteaptă) rezolvarea. Treptat, documentarul românesc, după „revărsarea" post-revoluționară, a reintrat în „matca" lui. Nicolae Corjos vorbește despre *Concursul „George Enescu" 1991*: imaginile trec în revistă concurenții tuturor

secțiunilor — de vioară, pian și canto —, regizorul alegând câte o frază muzicală pentru fiecare interpret, apelând și la secvențe-memento din trecutul muzical al unora. Erich Nussbaum rămâne și el consecvent unei problematici culturale: *Reportaj despre reportaj* este un portret al unui incitant reporter de odinioară, Brunea Fox, iar *Panait Istrati — spovedanie pentru învinși* evocă, de asemenea, o biografie pasionantă și controversată. Alături de „veterani", filmează tinerii: în *Întristări*, Cornel Mihalache schițează câteva portrete contemporane, fiecare cu un aer de originalitate. Șerban Comănescu beneficiază, în scurtmetrajul *Noica — lumina umbrei*, de un document cinematografic inedit (un interviu cu personajul evocat). În filmul *Sus, la poarta raiului*, autorii — regizoarea Ioana Hoban și operatorul Sorin Popescu — consemnează obiceiuri și tradiții de Crăciun de pe Valea Izei. Alături de tineri, filmează veteranii: în *Lumină din lumină*, regizorul Paul Orza întreprinde o rugă la morminte. Astfel de filme umplu mari goluri în producția studioului, ținând seama de faptul că, de mulți ani, cineaști documentariști „n-au avut ce căuta" prin biserici. Și așa mai departe, și așa mai... aproape, dar nu foarte aproape: în filmul documentar românesc apar primele simptome ale unei boli care se va dovedi incurabile. Reportajul de montaj *Scurte însemnări — România 1991* de Ioana Holban, alcătuit din reportajele altor regizori și operatori, parcurge principalele evenimente ale anului, fără a omite greve, inundații, mineriade, convertirea leului și votarea Constituției, incluzând în „remember" câteva evenimente culturale (printre care congresul latinității), întârziind o clipă, așa cum se cuvenea, la veghea despărțirii de unicul Petre Țuțea. Dincolo de toate acesta, autoarea lasă să se înțeleagă — pe un ton detașat-ironic, dublat de o dedicație șugubeață și de un post-scriptum aluziv (aluziile fiind la... bani, la peliculă, la supraviețuire și la alte „alea") — incertitudinile care planează asupra producției studioului de filme documentare. Sigur, regizoarea ar fi vrut să nu aibă dreptate. Din păcate, previziunile ei s-au adeverit, iar viitorul studioului cinematografic „Sahia-Film" a devenit din de în ce mai incert. Documentarul de lungmetraj al lui Ovidiu Bose Pașina *Timișoara — Decembrie '89* — un film cu exemplare virtuți civice și estetice, emoționant și lucid, întristat și avertizant — a fost un „cântec de lebădă" al studioului (și, implicit, al unuia dintre cei mai viguroși cineaști, cu „documentarul în sânge"). Excepțiile ulterioare n-au făcut decât să întărească regula, producția de filme documentare s-a rarefiat până spre dispariție, s-a disipat.

Între timp, pe ecrane a fost lansat unul dintre documentarele rezonante ale anului 1991, *Piața Universității — România*, a cărui premieră a avut loc în ziua împlinirii unui an de la declanșarea evenimentelor evocate. Prin acest film debuta un nou Studio cinematografic, acela al Ministerului Culturii: prin însăși existența sa, filmul *Piața Universității — România* definea premisele unui program de creație angajat, cu pertinente implicații în realitate, pe care conducătorul Studioului, regizorul Lucian Pintilie și l-a asumat ca pe o datorie de conștiință („se poate spune — declara el atunci — că am fost uimit, după sosirea mea din Franța, în vara lui '90, că un asemenea film, care plutea în aer, nu fusese încă realizat sau măcar demarat"). Pe genericul acestui film de montaj figurează nume de prim rang ale cinematografiei naționale: regizorul Stere Gulea, operatorii Vivi Drăgan Vasile și Sorin Ilieșiu — în calitate de realizatori, operatorul Vlad Păunescu (alături de Sorin Ilieșiu și Vivi Drăgan Vasile) printre autorii imaginii, inginerul de sunet Horea Murgu și monteuza Nita Chivulescu. Prima subliniere: este vorba despre un „documentar fără documentariști", datorat, adică unor cineaști care își axaseră cariera cinematografică în

principal (sau exclusiv) pe filme de ficțiune. Explicația — dacă este nevoie de o explicație — este oferită de regizorul Stere Gulea, într-un interviu (acordat criticului Roxana Pană) înaintea premierei: „Când apar evenimente majore în viața unei țări, a unui popor, deși nu suntem documentariști, ci ne-am exersat — cât ne-am exersat — în filmul de ficțiune, mi se pare că astfel de momente trebuie imprimate pe peliculă fără a mai ține seama de specializarea pe care o avem. Istoria are nevoie de elucidarea unor evenimente de răscruce, controversate, are nevoie de documente. Înainte de orice cred că acest film este un document. Poate stârni reacții pro și contra, dar el rămâne un document". Prospectele publicitare anunțau „un film despre cel mai controversat fenomen din 1990", cu „imagini absolut inedite" din „culisele puterii", despre „zona liberă de neocomunism", „mineriada" și „marșul alb", cu opinii exprimate de „Marian Munteanu, Petre Roman, Doina Cornea, Ana Blandiana, Mircea Dinescu, Silviu Brucan, Ion Caramitru, Răzvan Theodorescu și alții", documentarul „pe care îl așteptați de un an de zile": „din 22 aprilie, fiecare cetățean — un spectator, fiecare spectator — o conștiință!" Pentru autorii filmului, „fenomenul Piața Universității" a însemnat un spațiu ideal de renaștere națională, un „fenomen major de trezire a conștiinței" (Stere Gulea) sau, cum spunea Horea Murgu, „Piața Universității a fost pentru mine, în prima ei lună de existență, ca o biserică, Izvor al Tămăduirii de Frică". Izbutind să materializeze în imagini tocmai această stare de grație, degajată din când în când în spațiul de speranță al Pieței Universității, filmul devine, în primul rând, o mărturie de suflet și de conștiință. Excelenți profesioniști, autorii peliculei au „topit" structura narativă într-o „baie de poezie" reușind — îndeosebi în secvențele concluzive — clipe de reală emoție. Desigur, cineaștii nu fac „artă pentru artă", ei fac „artă cu tendință" și — mai ales după ce și-au împărtășit cu dărnicie convingerile și intențiile — nici nu puteau proceda altfel. În acest spirit — cu accente polemice la adresa unor diformări televizive — este rememorat momentul 22 Decembrie 1989, în acest spirit sunt rememorate principalele evenimente postrevoluționare care au premers manifestația din Piață, filmul încercând, astfel, să stabilească filiații, cauzalități, motivații, relații de determinare sau de respingere. Unghiul de filmare al cineaștilor rămâne fix, neschimbat, identic cu punctul de vedere asupra evenimentelor evocate. Din această pricină (pe care o putem numi și *consecvență*), filmul contrazice întrucâtva sintagma „celui mai controversat fenomen al anului 1990", autorii având destul de puține dubii de interpretare a momentelor aduse pe ecran. Realizatorii — la sugestia producătorului, probabil — au făcut și un efort de „obiectivare", dar pelicula lor rămâne *partizană*, partizana unor nobile idei și aspirații umane, care ies din zona realului și a realității imediate, pentru a accede în zona idealului și a realității imaginare. „Formula" peliculei a fost astfel definită de către unul dintre realizatori (Sorin Ilieșiu): „e un film partizan al subiectivismului obiectiv". *Piața Universității — România* este, așadar, mai mult și altceva decât un *film*: unii l-au simțit ca pe o *rugă*, alții l-au receptat ca pe o *rană*. Privit, totuși, ca film, este un film *indiscutabil*. Realizatorii și-au atins, fără nici o îndoială, cu talent și cu personalitate obiectivele propuse, ei au „materializat" în imagini magia Pieței, o stare de grație aproape imposibil de explicat prin cuvinte, dar foarte pregnantă ca expresie vizuală. Au mai urmărit ceva realizatorii prin filmul lor, să-și exprime dubiile, neîncrederea în guvernanții de atunci ai României, au reușit acest lucru — primind uneori aplauze la scenă deschisă —, nu se putea să nu reușească, dat fiind profesionalismul lor (cât despre unele concesii conjuncturale ei au fost primii, probabil, care le-au regretat). Privit din această perspectivă, *Piața Universității — România*

a fost, la vremea lui, un „semn de forță" al societății românești: efectiv, nu cunosc multe alte guverne care să investească milioane (miliarde) în filme — exagerare conștientă! — „antiguvernamentale". În fond, esența libertății constă în libertatea de a putea lupta pentru libertate. Ieșind din sfera acestui film-rană, a acestui film-rugă, rămâne dechisă o problemă de principiu. Cum am văzut, documentariștiti de la „Sahia-Film" au absentat din Piața Universității, din aprilie până-n iunie 1990, sau, în sfârșit, prezența lor a fost întâmplătoare și prea puțin semnificativă. Faptul este descurajant. „Fenomenul Piața Universității" a fost, efectiv, un fenomen profund controversat. O îndatorire elementară a filmului documentar românesc ar fi fost aceea de a impune imaginea reală, complexă, a evenimentelor din Piața Universității, printr-o cuprindere *analitică* a fațetelor sale atât de diverse (și problema se poate extrapola spre multe alte evenimente, aspecte ale realității). După cum știm cu toții (nu de la televiziune!), Piața Universității a avut ore și zile de har divin, dar și ore și zile ale rușinii, la balcon vorbea seara Poeta dar ziua își făceau pe-acolo mendrele „băieții" cu ochi albaștri din poeziile Poetei, printre mii și mii de suflete pure, cinstite, curate s-a insinuat o faună insană, alături de vizionari au apărut veleitari care au ridicat, zi de zi, alte și alte piedestale ale intoleranței, „spațiul privilegiat al eliberării de frică" devenea, în altă lumină, un spațiu al groazei existențiale. Față de toți oamenii cinstiți din Piața Universității, filmul documentar românesc a rămas *definitiv* dator. Piața Universității rămâne un exemplu, poate un exemplu-limită. Dar cum spuneam, îndatoririle documentariștilor se pot extrapola, documentul cinematografic ar putea face minuni în atâtea și atâtea situații de viață controversate, „momentul adevărului" ar putea izgoni umbre și eresuri, ar putea limpezi viața noastră cea de toate zilele. „Scenariile" realității sunt infinite. Ca o „pastă de culoare", un „fapt de viață" al perioadei evocate. La festivalul din Costinești, în vara-toamna lui 1991 au fost incluse în program și câteva filme basarabene, printre care portretul cinematografic *Un caz proscris* de Marcel Chistrugă (cu referiri directe la biografia unui binecunoscut disident din Basarabia, Nicolae Lupan). În acest film, printre interlocutorii din Paris ai personajului evocat se află și compatriotul nostru, scriitorul Paul Goma, care-și face cunoscute, în dialog, câteva dintre opiniile despre Basarabia și România de ieri și de azi. Printre altele, am reținut un „scenariu" al său despre ciobanul mioritic, rostit în acest film documentar: „ciobanul mioritic a coborât de mult la câmpie, s-a făcut securist și-și toarnă vecinii...".

PRIMUL VAL DE DEBUTURI

În peisajul cinematografic postrevoluționar au apărut debuturile. Într-un interval de nici 12 luni — din mai 1991 până în aprilie 1992 — au fost prezentate pe ecrane, în premieră, opt lungmetraje ale unor cineaști debutanți. Suita, inegală valoric, este considerabilă din punct de vedere cantitativ. Metafora „câinilor cu covrigi în coadă" a redevenit, pentru o clipă, actuală. Cronologic, cele opt premiere cu „debutanți la timonă" au fost *Rămânerea* de Laurențiu Damian, *Vânătoarea de lilieci* de Daniel Bărbulescu, *Înnebunesc și-mi pare rău* de Jon Gostin, *Șobolanii roșii* de Florin Codre, *Unde la soare e frig* de Bogdan Dumitrescu, *Lacrima cerului* de Adrian Istrătescu-Lener, *Pasaj* de George

Bușecan și *Polul Sud* de Radu Nicoară. O „listă" realmente impresionantă, ținând seama de faptul că, ani la rând, cu excepțiile „omologate", nu s-a consemnat nici o noutate în breasla autorilor. Să privim mai de aproape aceste premiere...

Pentru regizorul giurgiuvean Laurențiu Damian — care, cum am văzut, a rămas un „cineast interzis" după un deceniu de activitate ca documentarist —, filmul *Rămânerea*, povestea unui sat dunărean și a oamenilor săi, dintr-un ieri și un azi de oricând și de totdeauna, a fost nu numai o mărturisire de suflet ci și o povară de conștiință. Așa s-a născut filmul: ca o eliberare, ca o explozie, ca o descătușare. Nu atât amintiri biografice, nu atât relaționări epice cu fapte reale au determinat demersul artistic, ci, mai curând, sentimentul unor amintiri din copilărie pe care cineastul le-a durat în el ca un constructor mitic: „Îmi aduc aminte de vântul blestemat numit coșavă, care trântea poarta, pătrundea în toate ungherele, lovea fără milă în timp ce oamenii se aruncau în fața icoanelor, sângerându-și genunchii, rugându-se la arhangheli până la sfâșierea privirii. Vântul aducea glasul tânguitor al morților, rupea ciuturile fântânilor, se auzeau chemări nebune și pierzanie era în chemarea lor. «Să taci, să nu le răspunzi, că rămâi năuc» șoptea buna Maria. Și o ascultam... până-ntr-o noapte, când bunicu' meu Anghel m-a chemat, îmi șoptea să mă duc spre pătul, glasul lui era peste tot, printre hamurile vechi și banițele fără grâu... mă tot chema, și, atunci, coșava m-a doborât și mi-a șoptit pierzania..." Sentimentul-vânt al copilăriei poartă în el, rostite sau sugerate, toate dimensiunile spirituale ale unui film născut din rana și durerea cineastului: blestemul neiertător a apei, povara apăsătoare a sărăciei, a credinței ultragiate, a prejudecăților ancestrale. Printr-un ultim descendent al personajelor evocate, regizorul revine într-un sat dunărean pentru a-i reînvia trecutul, pentru a rememora destinul tragic al unor existențe sacrificate. În miezul narațiunii cinematografice (și al personajelor care compun universul evocat) stă neamul lui Anghel, neam blestemat de Dumnezeu pentru că gospodarul dunărean își ridicase casă pe un deal mai înalt decât acela al bisericii. Blestemul acesta este mai mult decât o teamă, o amenințare, în sufletul oamenilor, el este un fapt împlinit: șase copii ai lui Anghel și ai femeii sale au murit înainte de a împlini anul și doar al șaptelea prunc, o fată, a rupt vraja tragică supraviețuind blestemului, ajungând la maturitate, perpetuând neamul, nu fără a suporta, însă, amenințările blestemului, consecințele acestuia. Pavel, nepotul Anghelilor, se întoarce, după ani, în pustiul sat dunărean, *rămas* ca semn tragic al trecutului, ca o haltă (Halta Rămânerea) în care nu mai oprește nici un tren, ca un sat (Satul Rămânerea) fără suflete. Prin aduceri aminte, dar mai ales prin sugestii disparate ale ambianței din casa părăsită a bunicilor, personajul rememorărilor reface destinul unei colectivități sortite pieirii, uitării. „Rămânerea" este doar una dintre dimensiunile morale, afective și filozofice ale evocării. Filmul materializează în imagini și continua „așteptare" a personajelor (așteptarea aceea zadarnică a inefabilului căreia unii îi zic speranță), progresiva și iremediabila „stingere" a universului evocat pe ecran, a oamenilor, a locurilor, a amintirilor, a speranțelor. Personajele evocării se retrag discret din acțiune, unul câte unul, fie că sunt victimele apei invadatoare de suflete, fie că o pornesc spre orizonturile incerte ale neființei la capătul unor existențe zbuciumate (retragerea hâtrului Vache, dar mai ales retragerea bătrânului Anghel, lângă fântâna nenorocirilor sale, acestea două fiind stingerile cele mai patetice și mai picturale ale filmului): în Halta Rămânerea trenurile nu mai au pentru cine să oprească, doar o femeie cu mințile rătăcite continuă să aștepte, să aștepte cu disperare, întoarcerea fetiței plecate odinioară. Cu totul specială rămâne secvența din finalul filmului, în care personajul „de contact" cu trecutul

este asaltat, urmărit, înconjurat de personajele aducerilor aminte (într-o secvență asemănătoare — prin concentrația semnului — cu finalul din filmul lui Luis Buñuel *„Farmecul discret al burgheziei"*): o astfel de secvență, obsedantă nu numai pentru cineast ci și pentru spectator, constituie însăși motivația unui film *născut* și nu *făcut*. Laurețiu Damian a concentrat, în imaginile filmului său, mărturii de profundă spiritualitate românească. Nașterea și botezul, nuntirea, moartea și înmormântarea devin, fiecare în parte și toate la un loc, momente definitorii ale filmului, regizorul rezervându-le funcție de „film în film", acordându-le spații de desfășurare (nu numai fizică) aparte, ca elemente constitutive ale unui mare și inexorabil ritual. Biserica reprezintă un permanent reper „de racord" al dramelor umane (preotul Căliman fiind un personaj animat de contradicții lăuntrice), iar apa cu chip de Dunăre — și ea element fundamental al existenței — participă nemijlocit la ritualul rămânerii, așteptării și stingerii, devenind, deopotrivă, sursă de viață și altar de jertfă, insinuându-se ca o permanentă amenințare în momentele principale ale filmului. Alături de regizor (pe tot parcursul faptului de suflet și de conștiință pe care l-a reprezentat crearea filmului) a fost operatoarea Anca Damian, și ea debutantă în lungmetrajul de ficțiune: imaginea din *Rămânerea* are aburul confesiunii, tragismul faptelor evocate, poezia speranței, conținând și relevante juxtapuneri ale realului cu visul (sau cu coșmarul), imaginile în alb-negru intervenind ca niște accente în discursul cinematografic. Gândul regizoral a fost servit și de muzica firească a Corneliei Tăutu, de coloana sonoră a inginerului Andrei Papp, dar mai ales de scenograful Daniel Răduță, ale cărui decoruri și costume au o valoare artistică de excepție, multe dintre ambiențele filmului — printre care cimitirul, camera lui Vache etc., — denunțând o concepție grafică incitantă, atât pe plan plastic cât și pe plan ideatic. Bătrânul Anghel i-a prilejuit lui Mircea Albulescu un rol de intensă complexitate psihologică, cu explozii și tăceri relevante, cu contradicții aspre, manifestate și în relația oscilantă dar fundamentală cu principala sa parteneră, Monica Ghiuță, aflată, la rându-i, în fața unui rol puternic, prilej pentru o compoziție (de vârstă, de temperament) marcantă. O mențiune aparte pentru Maia Morgenstern, interpreta unui rol deloc ușor, cu izbucniri de un intens dramatism, cu clipe de profundă disperare sau de perfectă împăcare cu sine, actrița vădind o gamă foarte diversă de stări și trăiri sufletești. Alți actori de prim rang întregesc distribuția: Valentin Uritescu (Vache, un personaj poetic și pitoresc), Luminița Gheorghiu (cu un bocet antologic), Șerban Ionescu (Anghel, la o vârstă anterioară), Dan Condurache (Pavel, „catalizatorul" amintirilor), Dorel Vișan (preotul Căliman), Eugenia Bosânceanu (o săteancă), Leopoldina Bălănuță (ca o statuie a așteptării tragice), Mitică Popescu (un personaj-pată de culoare), George Alexandru (un mire cu destin dramatic), fiecare dintre ceilalți interpreți — Cornel Gârbea, Cerasela Stan, Magda Catone, Ernest Maftei, Claudiu Istodor, Alexandru Pandele, copiii — avându-și „clipa lor" în povestea cinematografică.

Prin filmul său *Înnebunesc și-mi pare rău*, Jon Gostin își recomandă — încă de la primele secvențe — vocația neorealistă. Proiectul său cinematografic este „din plecare" incitant și ambițios: topind în scenariul său motive literare din două schițe ale unor prozatori consacrați („Naveta" de Alexandru Papilian și „În loc de postfață" de Fănuș Neagu), regizorul își încheagă story-ul cinematografic — pe sistem de „puzzle" — cu intenția vădită de a vorbi despre spaimele noastre cele de toate zilele, despre pericolele morale și sociale care pândesc societatea românească de tranziție. Timpul acțiunii, clar, este începutul anilor '90 (filmul incluzând și secvențe documentare din timpul manifestațiilor de

la Universitate, din primăvara lui 1990), în centrul narațiunii fiind plasată relația afectivă dintre o muncitoare dintr-o țesătorie, Mariana (cu experiențe de viață amare, dramatice), și un coleg de muncă, Gelu, pasionat cine-amator (așa, ca „amatorul" lui Krzysztof Kieslovski, de la care, parcă, și împrumută câte ceva), un tânăr ochelarist visător și stăruitor. Printre celelalte personaje ale filmului, care-i permit regizorului lărgirea ariei de observație socială, se numără un exponent al lumii interlope, un rănit al revoluției (care-și trăiește viața într-un scaun de paralitic), alte personaje, dinlăuntrul sau din afara fabricii, printre care un personaj foarte dubios care înseamnă pentru cei din jur o permanentă amenințare. Titlul filmului, plastic, împrumutat de la poetul Florin Iaru — care și apare în film, dar tocmai el, un „mobil" perpetuu, rămâne... fără expresie pe ecran! —, titlul spune totul despre starea de spirit a protagoniștilor angrenați într-un cotidian amorf, fără orizont: „înnebunesc și-mi pare rău"! Condiția muncitorului — într-o fabrică populată încă de multe umbre ale trecutului —, ca și a intelectualului sunt puternic grevate de împrejurări tulburi, haotice, care-și pun pecetea pe traiul zilnic al tuturora. Despre toate acestea vorbește filmul, încercând totodată să particularizeze atmosfera socială din fabrica de țesături și să schițeze „portretul" altor ambianțe aduse în cadru. Există și un filon liric în film, disimulat, adesea, sub aparențe înșelătoare (filmul lăsând să se întrevadă, la realizator, o anume „pudoare lirică"), alteori „explodând" însă, cum se întâmplă în câteva dintre cele mai spectaculoase secvențe ale filmului, dansul în piscină sau „duetul roboților" dinspre final. Marea secvență a filmului este finalul, efectiv antologic, în care spaima robotizării, izvorâtă din însuși stilul de viață al oamenilor prezentului, este materializată într-o metaforă a dezumanizării cu forță de șoc. Există, neîndoios, decalaje între intențiile artistice — și civice — generoase ale autorului și întruparea lor cinematografică, diferențele fiind datorate, probabil, și distanțelor stilistice dintre „piesele" literare încorporate în scenariu. Discrepanțe se fac simțite și la nivelul personajelor: pe lângă portretele realist-poetice ale protagoniștilor — interpretați de Oana Ștefănescu, o actriță cu vocație dramatică, Bogdan Uritescu, cuceritor prin firesc, și Gheorghe Visu, într-un rol „colțuros", care-i convine — există și personaje de factură eminamente livrescă (acela al lui Florian Pittiș descinde, parcă, dintr-un film... australian), sau crochiuri tipologice care nu depășesc „clișeul" (chiar dacă, în replicile unor sindicaliști din fabrică, să zicem, pot fi identificate anumite preocupări de actualitate). Savuroase, pe de altă parte, dar în roluri mici, doar „de culoare", sunt câteva dintre lucrătoarele fabricii, în interpretarea unor actrițe cu personalitate ca Aurora Leonte sau Magda Catone sau a unor „nou (bine) venite" ca Ioana Abur. Un operator cu experiență, Petre Popescu, alți profesioniști valabili (scenografa Gabriela Nicolaescu — autoarea unei ambianțe veriste —, monteuza Adina Petrescu, dar nu și un compozitor „pe măsură") însoțesc demersul de debut al regizorului Jon Gostin, un cineast promițător, chiar dacă unele dintre „semnele" filmului său sunt conjuncturale și — prin forța lucrurilor — perisabile.

Anul 1991 va rămâne în istoria cinematografului românesc drept anul (re)descoperirii producției particulare de film. Întors în țară după ce se auto-exilase cu ani în urmă, sculptorul-cascador Florin Codre și-a valorificat înclinațiile scenaristico-regizorale în filmul *Șobolanii roșii*, prin care a intenționat mai multe lucruri deodată. Chiar: ce l-a determinat pe sculptorul-cascador Florin Codre să devină peste noapte („peste noapte" la propriu, dar și la figurat) scenarist și regizor (și să investească în film sume deloc neglijabile)? Răspunsurile nu sunt foarte complicate. Sculptorul-cascador acumulase, îndeosebi în anii

deceniului al VIII-lea, o experiență de viață foarte specială, pe care a simțit nevoia s-o comunice semenilor (împreună cu reverberațiile amintirilor în imediata actualitate). Cunoscând foarte bine cinematograful din interiorul lui (din perspectiva cascadorului, omul — de fapt — „bun la toate"), regizorul-scenarist și-a propus, deopotrivă, o privire spre lumea filmului — *Șobolanii roșii* fiind unul dintre acele „filme depre film" care alcătuiesc o lume aparte în universul cinematografului (și cărora Dana Duma le-a dedicat chiar o carte, *Autoportretele filmului*) —, a ținut să aducă un omagiu special confraților de breaslă, cascadorilor, această specie umană și artistică stranie despre care se spun de toate dar se știu foarte puține, a vrut să rememoreze câteva date din propria biografie (inclusiv experiența detaliată, cu răni adânci, a cutremurului din 1977) și a simțit nevoia să deplângă anacronice și nocive excrescențe ale trecutului în contemporaneitate. De ce a ales cinematograful pentru a transmite aceste experiențe? O spune singur: „la 48 de ani am simțit nevoia să mă exprim într-un limbaj mai puțin exclusivist; pentru mine cinematograful rezolvă o problemă de comunicare"; ar fi de invocat și motivul esențial: ani la rând, pentru Florin Codre cinematograful a fost însăși viața sa. Aceste descendențe și aceste dependențe nu pot împiedica, însă, constatarea „obiectivă" că *Șobolanii roșii* este filmul unui regizor ne-profesionist, ba chiar și al unui producător ne-profesionist (casa producătoare „Tracus-Arte" S.R.L. fiind, se pare, la rândul ei debutantă, fără experiențe anterioare sau ulterioare). Din această situație oarecum ciudată decurg, însă, oricât de paradoxală ar părea afirmația, nu numai scăderile filmului, ci și principalele sale calități și, în primul rând, o anume sinceritate,care lipsește multor alte pelicule, confecționate de buni profesioniști ai ecranului. Oricum, regizorul și-a alăturat, în tentativa sa regizorală, un scenograf (Mircea Duduș Neagu) și un operator (Alexandru Groza) cu experiență, alți specialiști... nemărturisiți. Deși autorul își ia precauția de a declara, pe generic, că orice asemănare cu personaje și situații reale este întâmplătoare, filmul are o hotărâtă tușă autobiografică, trimiteri directe spre realitățile anilor evocați: cei trei prieteni din centrul acțiunii — Ștefan, Sony și Stavru — poartă pecetea biografică a autorului însuși, a prietenilor săi Sobi Cseh și Tudor Stavru (acesta din urmă pierit tragic în zilele cutremurului din 1977, atât în film cât și în realitate). Filmul conține, de fapt, trei planuri paralele. Prezentul — care oferă „coperțile" tramei și alte câteva scurte inserturi — constituie doar un liant al amintirilor și punctează, fără comentarii, amenințarea „șobolanilor roșii" în imediata actualitate. Într-un alt plan narativ, câteva „scene de gen" își propun să evoce — prin date și detalii de atmosferă — ambianța „epocii" de aur": participăm la realizarea unui film istoric (cu cai, călăreți, armuri și nuduri feminine pe malul mării), însoțim echipa de filmare la câte o orgie (unde, pe fesele convivelor putem citi lozinci dragi epocii de tip „Ceaușescu — P.C.R."), intrăm în câte un bar de noapte (dar ne retragem înainte de generalizarea bătăilor de dimineață), asistăm la secvențe cu cascadori în exterioare haiducești, ajungem — păstrându-ne în lumea filmului — prin orășele de provincie cu o tipologie „seducătoare" (vorba unuia dintre personaje: „unde ești tu, nea Fellini?"), urmărim grotești spectacole omagiale și ne „răcorim" la revolta câte unei târfe (o secvență absolut antologică este răbufnirea Mirandolinei Congo — în interpretarea de zile mari a Torei Vasilescu — la petrecerea de la primul-secretar), devenim martorii dezmățului generalizat al fostei protipendade de partid. În partea a doua a filmului își face loc un al treilea plan narativ: accentul narațiunii se mută pe „persoana întâi", factorul autobiografic devine precumpănitor (în sine, sau în relație cu „șobolanii roșii", prezenți mai mereu în acțiune,

fără a fi arătați cu degetul), intriga incluzând fapte reale ale timpului evocat, cutremurul din 4 martie (și sacrificiul prietenului Stavros-Stavru), moartea unei iubite după un avort provocat, trecerea „frauduloasă" a frontierei etc. Articulațiile filmului sunt destul de debile, anumite excese imagistice sau de limbaj au determinat pe unii comentatori să aducă în discuție cuvântul kitsch sau adjective de tipul „vulgar" sau „trivial". Pe de altă parte, însă, filmul are capacitatea de a captiva prin tonuri de mare sinceritate, „necenzurate", care sună minunat după ani nenumărați de cenzuri și autocenzură. Cei trei prieteni sunt interpretați de Lucian Nuță (Ștefan, personajul „autobiografic"), Bogdan Vodă (Sony, căruia i-am spus și Sobi), Șerban Ionescu (Stavros, căruia i-am spus și Stavru), tipuri bine individualizate creează Petrică Nicolae (se pare că printre „șobolanii roșii" sunt și foști cascadori deveniți politicieni de marcă), Florin Zamfirescu (un securist de ieri care se află încă printre noi), Ștefan Sileanu (un prim-secretar desenat cu vigoare și haz), Dragoș Pâslaru (un regizor care... candidează la președinție), Stelian Nistor (căruia i-a fost încredințat cel mai vesel gag al filmului), ceilalți, printre care Valentin Uritescu, Papil Panduru, Marian Râlea, Mihai Mălaimare, Constantin Diplan, Constantin Drăgănescu, Cristi Iacob, Ștefan Velniciuc, Paul Fischer. Printre protagoniste, alături de Tora Vasilescu (cu temperament cât patru) apar Ozana Oancea (în rol liric), Adela Marian, Cezara Dafinescu, Dana Dembinski...

Debutul tânărului regizor Bogdan Dumitrescu, cu filmul *Unde la soare e frig*, s-a produs tot la o firmă particulară, „Filmex — România" (principal producător: Titi Popescu). În cinematografia românească, Bogdan Dumitrescu reprezintă un caz aparte. El a debutat la 29 de ani („regizor la 29 de ani", asta aduce puțin cu... „căpitan la 15 ani" al lui Jules Verne), după ce a absolvit Institutul de cinematografie din... Roma, unde a avut printre profesori pe Cesare Zavattini și Ettore Scola. Filmul său de debut a ajuns pe ecranele bucureștene după ce a fost selecționat la câteva festivaluri internaționale, ba a primit și un premiu, în orașul francez La Baule („Grand Prix de la region des pays de la Loire et des lecteures de Ouest France"). Dincolo de aceste motivații aparte, important, chiar foarte important, mi s-a părut modul în care regizorul a înțeles să fructifice libertatea de creație (acest dar divin): el și-a propus, cu încăpățânare, să facă un film „pe pofta inimii". Atât. Nici mai mult, nici mai puțin. Atât. Un film pe pofta inimii. Și l-a făcut — ai impresia — dintr-o răsuflare. Într-o lume suprasaturată de culori tari el a făcut filmul în alb-negru, într-o lume suprasaturată de vorbe el a făcut un film de tăceri și de priviri, într-o lume suprasaturată de mulțimi, în permanentă mișcare, el a făcut un film static, cu numai două personaje, într-o lume a marilor metropole poluate el a făcut un film „departe de lumea dezlănțuită", plasat într-un colț de univers uitat de Dumnezeu, unde marea se îngână cu uscatul, dincolo, parcă, de latitudinile și longitudinile civilizației. Într-o lume suprasaturată de radiații și explozii solare (ca să nu mai vorbim de pete), el a ales un loc sub soare..." unde la soare e frig", optând, ca și regizorul Nicolae Oprițescu — venit la un moment dat din Franța în România să facă *aici* film —, pentru un „sezon al pescărușilor", coincidența continuând înapoi în timp către acel „septembrie" pe țărm de mare în care se desfășura, cu ani în urmă, acțiunea filmului de debut, tot în două personaje, al regizorului Timotei Ursu. De ce toate aceste opțiuni particulare? Pentru că aceasta i-a fost „pofta inimii": să vorbească — încet, în șoaptă — despre povara singurătății, despre câte un vis frumos al unei nopți de... toamnă, despre marea șansă — adeseori ratată — a comunicării dintre semeni, ca și despre pericolele care pândesc din umbră dorul de puri-

tate și speranța împlinirilor. De aici până la povestea — cu voie sau fără de voie — „de tip Mihail Sebastian", un „joc de-a vacanța" cu o „stea fără nume", ieșită pentru o clipă din traiectoria ei, nu mai era decât un pas. Sau nici unul... Două lumi care se întâlnesc, așadar, în „dosarul" infinit al poveștilor cu un bărbat și o femeie, cu un El și o Ea. *Ea* trece printr-un moment de cumpănă al existenței sale, rămâne, părăsită, pe un țărm de mare pustiu și rece. *El* este paznic de far. Sau, mai corect, Paznicul Farului. Un „vis în *alb*", așa își denumește regizorul prima parte a filmului, cu micile sale povești din poveste, povești în cuvinte (cu delfini care vor să se sinucidă, cu lebede care sparg geamuri de far), povești în imagini (sus, în vârf de far, acolo unde la soare e frig). Partea a doua a filmului este *neagră*: orașul, stressant și apăsător, ca element de contrast, nu mai are — din punct de vedere artistic — acuratețea de verosimilitate a spațiului cu respirații marine, însăși „povestea" devine mai convențională; doar cadrul final — desigur, pe „pofta inimii" —, cu semnul său de speranță și de re-descoperire a bucuriei jocului, reproiectează filmul într-o zonă metaforică incitantă și originală. Protagoniștii se află în fața unora dintre cele mai frumoase roluri avute pe ecran: Oana Pellea, cu firescul ei atât de organic, cu tăcerile atât de expresive, cu frigul din soarele sufletului său și Gheorghe Visu, care-și descoperă, prin acest personaj, trăsături de sensibilitate disimulate altădată sub masca unor „duri iremediabili". Tânărul regizor, la început de drum, a fost secondat de o echipă puternică și — după cum s-a dovedit — fidelă gândului său creator, cu buni profesioniști, printre care operatorul Doru Mitran (care a speculat perfect convenția contrastelor alb-negru), compozitorul Adrian Enescu (tot mai devotat muzicii de film), scenograful Călin Papură, monteuza Adina Georgescu-Obrocea. Regizorului și colaboratorilor săi li se datorează dorita veridicitate a ambiențelor, care ne duce gândul spre patina „noului val" francez (poate de aceea — simplă senzație? — titlul filmului, frumos, sună chiar mai bine pe afișele franceze: *Òu le soleil est froid*), dar adresa cea mai exactă și mai emoționantă a filmului este scrisă pe un colț de ecran, la începutul proiecției: „lui Amza".

„Ceea ce atingem este ceea ce atingem, dar și altceva; tot astfel ceea ce ni se întâmplă, este ceea ce ni se întâmplă, dar și altceva: iar acest *altceva* este fără sfârșit" — acesta ar fi motto-ul teoretic al filmului *Pasaj*, lungmetrajul de debut regizoral al lui George Bușecan (scenarist, cum am văzut, al filmului *Pas în doi* de Dan Pița). Ratând, cu câțiva ani în urmă, prilejul unui „debut de autor", George Bușecan s-a numărat printre debutanții anului 1991, prin transpunerea pe ecran a unui scenariu datorat tânărului prozator Paul Ghițiu, aflat și el la „ora" debutului cinematografic. Din cel puțin două motive, scenariul acesta a constituit o „materie primă" prielnică unui regizor debutant: întâi pentru că personajul principal este el însuși regizor de film, în al doilea rând pentru că trama, prin glisările sale dintre prezent și trecut, dintre real și imaginar, presupune, chiar revendică, un limbaj cinematografic modern. Filmul lui Federico Fellini *Opt și jumătate* avea același „punct de fugă" (confruntarea unui regizor cu el însuși, cu propriile-i viziuni, spaime și fantasme), dar n-are nici un rost să ne iluzionăm, distanțele sunt uriașe, tânărul debutant nici nu-și propune asemănări stilistice cu marele model clasic. Regizorul filmului se confundă pentru o clipă cu regizorul din film. Aflat în fața șansei „în premieră" de a face un film fără constrângeri și fără opreliști de cenzură, simte nevoia unui riguros examen de conștiință, încercând să-și răspundă la o întrebare capitală: „cine sunt eu?" În „pasajul" dintre real și imaginar care constituie spațiul de desfășurare al filmului, eroul (ca și regizorul) încearcă să delimiteze realul de imaginar în propria biografie, judecându-și fără

menajamente indeciziile, compromisurile trecutului. Filmul — un film-confesiune, o „artă poetică" *sui-generis* — consemnează o dedublare a eroului principal (Andrei Urcan, în interpretarea lui Marian Râlea), eroul împărțindu-și, de asemenea, disponibilitățile afective, el fiind prizonierul binomului Mira-Mara, reprezentat de două actrițe cu mare forță expresivă, Maia Morgenstern — pe atunci *actrița momentului* în cinematografia autohtonă — și Luminița Bota, o plăcută surpriză interpretativă (mai jucau în film: Mitică Popescu, Corado Negreanu, Puiu Lazăr, Petre Nicolae, Bianca Brad, Dan Florin Pipera, Mihai Pișlalu). „Pasajul" spre film al regizorului George Bușecan, susținut de operatorul Adrian Drăgușin — care marchează inspirat, plastic, lumile paralele ale filmului —, anunță o sensibilitate modernă. Dificultățile încep atunci când intențiile regizorale devin prea explicite, chiar ostentative, și când demersul artistic este pândit de pericolul prolixității.

Regizorul Radu Nicoară, la ora „filmului de diplomă" în prima sa studenție (el a terminat „imaginea" în 1984 și „regia" în 1990), semna, împreună cu Relu Morariu, un scurtmetraj rămas printre cele mai reprezentative „filme de Institut" — alături de *Cercul* lui Mircea Veroiu, *Viața în roz* de Dan Pița sau *Varf* de Mircea Daneliuc —, *Solo pentru sax*. Filmul *Polul Sud* descinde, practic, din *Solo pentru sax*: ca și acolo, problema principală este aceea a incompatibilității artistului cu o societate coruptă, lipsită de suporturi morale, ca și acolo personajul principal parcurge o criză de adaptare (practic insolubilă), ca și acolo interpretul rolului central este Claudiu Bleonț. Noutatea de esență a filmului de lung metraj este relaționarea temei cu realități imediate, ale „societății de tranziție", nu numai cu universul traumatic al regimului totalitar. În *Solo pentru sax* era vorba despre un saxofonist virtuoz, capabil de performanțe artistice deosebite, căruia societatea (de ieri) îi refuza dreptul la „personalizare". Protagonistul din *Polul Sud*, Ștefan, este un scriitor — se pare talentat — de vreo 35 de ani, care lucrează la un ziar de tineret, înecându-și conștiința inutilității și necazurile existențiale în vodcă, într-o viață familială dezordonată, pusă sub semnul derizoriului și condiționată de exasperanta realitate social-politică a „epocii de aur". Cu un deceniu în urmă, eroul iubise o femeie, pe Irina, de care s-a despărțit și pe care o reîntâlnește peste ani, căsătorită și ea, cu un personaj important al vieții politice. Povestea de dragoste a celor doi este reluată, în ciuda oricăror opreliști și obligații familiale (Ștefan are și o fetiță de câțiva anișori, o soție docilă și resemnată), cei doi încearcă să lege, printre picăturile vieții de fiecare zi, firul iubirii întrerupte cu zece ani în urmă, dar, dincolo de orice aparențe, viitorul relației afective este din ce în ce mai nesigur, mai incert, pare sortit eșecului. Acesta este „momentul sufletesc" al eroilor în decembrie '89, când evenimentele par a influența în mod decisiv destinul celor doi îndrăgostiți: soțul Irinei este arestat, viața pare a-și găsi rosturi noi, prin eliminarea compromisului, a minciunii. Dar aparențele sunt din nou înșelătoare. În vara anului 1990 îi regăsim pe Ștefan și Irina continuându-și idila, ca și cum nimic nu s-ar fi-ntâmplat. Și, de fapt, nimic nu se schimbase: soțul Irinei a redevenit o persoană foarte importantă, Irina a rămas în „tabăra câștigătoare", perdanții au rămas aceiași. Cu mii și mii de exemple în realitate care-i atestă mesajul, filmul — avertizant — își justifică întru totul rațiunea de a fi. Simțul cinematografic al regizorului Radu Nicoară este detectabil, deopotrivă, în structura plastică a cadrelor (operatorul Relu Morariu practicând, în consens cu regizorul-operator, o „estetică a urâtului", menită să scoată în evidență tarele morale și sufletești ale personajelor, adevărata față a realității) și în natura montajului, fragmentat, cu elipse, ecouri și interferențe imagistice sau sonore, cu prelungiri de stări sau sentimente de la

o secvență la alta. Din păcate, realizatorii nu și-au dus întotdeauna ideile artistice până la capăt, exigența Studioului de creație s-a dovedit precară, în film au „scăpat" inadvertențe, disonanțe, tonul povestirii fiind oscilant, pasajele de sinceritate ale materialului epic alternând cu „aducerile din condei". Printre secvențele care l-au preocupat în mod special pe regizor se numără leit-motivul mașinii de scris — relația scriitorului cu principala sa „unealtă" definind mai bine decât orice replică stările de spirit și dezabuzările eroului — ca și finalul, o secvență dintre acelea de dragul cărora merită câteodată să faci un film întreg: în gestul personajului principal, gol-pușcă, care dispare în zare (în zarea unei prăpăstii?) aruncând către nimeni și către nicicând vraful de hârțoage al propriului manuscris, citim necesitatea dezbrăcării de compromisuri, balcanisme și iluzii, o condiție indispensabilă a ieșirii din marasm. Claudiu Bleonț punctează nuanțat spaimele, nesomnul, dezamăgirile, furia, tristețile eroului său, care se comportă diferit în relațiile cu „iubita" (o Ioană Pavelescu care sugerează, la rându-i, distanțele minime ale personajului său până la „capătul puterilor"), cu soția (Ruxandra Bucescu), cu prietena de familie (Dana Dembinski), actorul ducând, practic, „greul" filmului. Mai joacă în film George Constantin (care portretizează generos tipul noncoformistului), George Alexandru, Dan Aștileanu, Mihai Cosntantin și — în roluri mici dar cu rost — un Ion Besoiu, un Alexandru Repan.

Am lăsat la urmă două dintre debuturile „primului val" postrevoluționar. Ele au fost mai puțin convingătoare. Daniel Bărbulescu, după o semnificativă activitate ca „secund" la Studioul „București" — din anul absolvirii, 1978 —, a debutat cu lungmetrajul *Vânătoarea de lilieci*, un policier „altoit" cu recuzită revoluționară, teroriști și polițiști, printre interpreții cărora se află Ion Haiduc, Florentin Duțe, Florin Anton, Ion Chelaru. Critica a vorbit, la premieră, despre „un infantilism profesional greu de înțeles și de acceptat" considerând filmul „confuz și, pe alocuri, ridicol" (Bogdan Burileanu, „Noul Cinema", 11/1991). Cât despre *Lacrima cerului* de Adrian Istrătescu-Lener (cu nume sonore în distribuție, multe „moștenite" din episoadele anterioare ale unui foileton cinematografic cu succes de public: Marga Barbu, Gheorghe Dinică, Constantin Codrescu, Mirce Anghelescu, Ion Crăciun, Șerban Ionescu, Natașa Raab-Gutul, Manuela Hărăbor, Carmen Trocan, Remus Mărgineanu, Petrică Nicolae, Horațiu Mălăele, Ileana Stana Ionescu, Mihai Mereuță), filmul — indecis ca gen — conține imixtiuni parodice neavenite și nejustificate în „seria de aventuri" scrisă de Eugen Barbu și Nicolae-Paul Mihail. Cu toate scăderile sale, „valul" de debuturi din primii ani '90 a însemnat un moment fast al cinematografiei naționale, lăsând să se întrevadă politici noi în lansarea și îndrumarea tinerilor cineaști. Dar n-a fost decât o iluzie. Debutanții n-au dansat decât o vară pe ringul cinematografiei. Vâlvătaia n-a fost decât un „foc de paie". Unii dintre noii regizori, e drept, au reușit câte o „recidivă". Laurențiu Damian a revenit pe ecrane, relativ repede, cu o ecranizare după Ion Lăncrănjan, filmul *Drumul câinilor* (una dintre nenumăratele drame ale „obsedantului deceniu" petrecută într-un sat din Ardeal), cu câteva creații actoricești importante — Olga Tudorache, George Alexandru, Dan Condurache, Luminița Gheorghiu, Valentin Uritescu, Mircea Albulescu, Dorel Vișan, Carmen Tănase —, un film condus cu mână sigură, dar mai puțin personal decât primul, *făcut* și nu *născut*. După aceea, regizorul s-a întors la „iubirea dintâi", filmul documentar, devenind — totodată — dascăl, producător și publicist. A recidivat și Bogdan Dumitrescu, dar filmul său din 1994, *Acolo unde ochii dor* (scris în colaborare cu Ioan Groșan), n-a reeditat „momentul de grație" al peliculei de debut. A recidivat și George Bușecan, tot în 1994, dar cu o coproducție comercială, *Templul*

tăcerii, amânându-și încă o dată ambițiile artistice. Jon Gostin a încercat — în 1995 — o temerară parafrază dostoievskiană, *Spovedania*, la TVR, dar toți ceilalți debutanți „în forță" de la începutul anilor '90 au rămas, în mileniul II, cineaștii unui singur film. Rămâne de văzut ce surprize le va rezerva (și ne va rezerva) mileniul al III-lea... Despre ceilalți debutanți ai deceniului — printre care „certitudinile" numite Nae Caranfil și Radu Mihăileanu —, într-un alt capitol...

REPLICA REGIZORILOR CONSACRAȚI

După 1989, o vreme, nu numai debutanții s-au aflat „în largul lor", ci și câțiva dintre cineaștii consacrați (cu mai vechi sau mai noi „state de serviciu"). Mai mulți împătimiți ai filmului, oameni întreprinzători, și-au creat, atunci, propriile studiouri de creație, oferindu-și în același timp serviciile altor Case de filme — din țară și din străinătate —, reușind, relativ repede, să-și prezinte publicului primele producții cinematografice, contribuind, astfel, la crearea momentană (temporară) a unei baze de producție capabile să susțină un număr — să-i zicem — acceptabil de lungmetraje pe an. Către sfârșitul anului 1993, de pildă (pe urmă lucrurile au început să se degradeze), „cărțile de vizită" ale noilor studiouri de creație arătau promițător. Primul pas l-a făcut societatea de producție cinematografică „Filmex", condusă de Titi Popescu (până atunci director de film la Studioul „București"), unul dintre principalii promotori ai producției particulare, colaborator fidel al regizorului Lucian Pintilie. De altfel, prima „prestație privată" a studioului de creație „Filmex" a fost *Balanța*, filmul lui Lucian Pintilie. Au urmat *Unde la soare e frig* de Bogdan Dumitrescu, *E pericoloso sporgersi* de Nae Caranfil și *Trahir* de Radu Mihăileanu. Între anii 1991–1993, „Filmex" a fost prezent în selecții oficiale la San Sebastian, Cannes, Veneția și Berlin, deci se poate considera că a intrat „cu dreptul" în universul producătorilor de filme. În anul 1992, ca urmare a asigurării prestațiilor de serviciu la filmul *Subspecii*, a luat ființă societatea mixtă româno-americană „Castel Film" (în parteneriat cu Studiourile „Paramount"), condusă de Vlad și Oana Păunescu, el un important operator — cu filme precum *Concurs* de Dan Pița, *Întoarcerea din iad* de Nicolae Mărgineanu, *Domnișoara Aurica* de Șerban Marinescu la activ —, ea cu filme precum *Domnișoara Aurica* de Șerban Marinescu, *Drumeț în calea lupilor* de Constantin Vaeni, *A unsprezecea poruncă* de Mircea Daneliuc (ca autoare de costume). Până spre finele anului 1993, „Castel Film" realizase filme („prestări producție film") precum *Transferul, Omul invizibil, Vânătorii, Îngerul întunericului, Dragonul* etc.; în ceea ce îl privește pe Vlad Păunescu, el a semnat, după 1989, imaginea unor filme precum *Subspecii* (I, II și III), regia Ted Nicolaou sau *Mandroid* (de Jack Ersgard). O colaborare fructuoasă franco-română, de la început — când studioul realiza „prestații" pentru Franța —, a vădit „Atlantis Film" (directori Ion Marinescu — operator de felul lui — și Lucian Dante Gologan); primele producții realizate: *Arthur* (producător Compania „Blue Dahlia Production" Paris) și *Simplu soldat* (un film inspirat de războiul din Indochina). Chiar și fără bază tehnică, „Electronum" (director: Marin Tudor) a realizat — în colaborare cu „Magnum" și alte societăți — lungmetrajul *Cel mai iubit dintre pământeni*, în regia lui Șerban Marinescu, iar în 1993,

coproducția româno-canadiană *Crăciun însângerat*, regia: Claudio Nasso. „Campion Film" — cu regizorii Mircea Mureșan și Elisabeta Bostan, inițial, la timonă — au realizat (cu firma „Al Daco") *A doua cădere a Constantinopolului*. „Gladiator Film" (director: Sobi Cseh) s-a instituit ca o societate a cascadorilor-producători — și a încercat o colaborare cu Asociația cascadorilor „Hollywood". „Est Film" (care a funcționat inițial sub titlul „Ager Film" s-a făcut cunoscută prin câteva documentare. „Ital-Unitex și Profilm's Production Group" (director: Dumitru Pohuș) a realizat filmele *Rozenemil* de Radu Gabrea, *Abel în pădure* de Mihaly Sandor, *Secția* — o coproducție româno-germană în regia lui Pether Lothar, contribuind, alături de „Magnum Spot 33" (directori: Anghel Mora și Luminița Boca), de alte studiouri, la producerea lungmetrajului *Cel mai iubit dintre pământeni* de Șerban Marinescu. Printre ceilalți producători statuați la începutul anilor '90 s-au numărat „Rocimex" (director Ion Ionescu), firmă care a colaborat la realizarea filmului *Subspecii*, „Al Daco" (director Cornel Diaconu) — care a început prin a susține filmul *A doua cădere a Constantinopolului* de Mircea Mureșan, „Tracus Arte Film's" (directori: Florin Codre și Lucian Nuță) — căreia i se datorează primul film produs în întregime de un studiou privat, *Șobolanii roșii* de Florin Codre. Au mai fost înființate atunci „Archimpex" (director Andrei Ghișe), cu specializare în filme publicitare, „Mediapro" (director Adrian Sârbu) — o societate implicată în realizarea unor filme pentru TV. Printre studiourile private înființate după '89 s-au numărat și câteva specializate în filme de animație, printre care „Dacodac Studio" (director Adela Crăciunoiu), „Classic Animation" (director Victor Antonescu), „Anima Dream S.A." ș.a., dar nu toate au rezistat solicitărilor economiei de piață. În primii ani post-revoluționari, așadar, pe lângă studiourile de creație tradiționale (care au dobândit inițial nume — „Gamma", „Solaris", „Alpha Films International", „Star 22", „Profilm" —, pentru a redeveni cifre, ale unui organism tutelar numit „Cinerom"), pe lângă singurul Studiou cinematografic rămas în perimetrul Ministerului Culturii, au apărut firme particulare — multe cu participări internaționale —, menite să sporească potențialul productiv al filmului românesc. Inițial, efectele asupra creației au fost pozitive.

Unul dintre primii cineaști consacrați ajunși pe platouri după 1989 a fost Iulian Mihu (1926–1999), al cărui film *Flăcăul cu o singură bretea* a stârnit un adevărat „val" de critici la premieră: filmul a fost taxat în fel și chip, a fost numit „aberația cu o singură bretea", un „*mélange* dramatic stufos, eclectic (...) și teribilist", o „bizarerie cu șopârle" (poate cea mai corectă definiție a peliculei), un film „într-o ureche", ba un confrate de breaslă al regizorului a văzut în acest film chiar „„marca a ceea ce este cinematografia noastră de azi, precum și sugestia direcției în care merge ea". Cert este că regizorul — după cum a spus-o în diferite feluri — a visat „o viață întreagă" un asemenea film. Scenariul — semnat de Alexandru Nicolaidi, după o idee din povestirile „Cănuță om sucit" de I.L. Caragiale și „Niculăiță Minciună" de I.Al. Brătescu-Voinești — nu a fost luat niciodată în serios până în 1989, nu din pricina „valorii artistice" (să-i zicem... precară) a textului ci din simplul fapt că-și propunea să spună povestea unui — să-i zicem... oarecare — *„niculăiță-minciună-om sucit"*. A venit Revoluția, Iulian Mihu și-a adus aminte de „scenariul rezistenței sale" și *Flăcăul cu o singură bretea* a devenit dintr-o respirație (prea era „un gând de-o viață"), din scenariu, film. Un film care a beneficiat de talentul operatorului-artist Alexandru Întorsureanu, un film cu decoruri de Lucian Nicolau și cu costume de Crina Zaharescu, un film cu o distribuție-șoc, ca întotdeauna la Iulian Mihu,

din care au făcut parte — fiecare cu „rolul" său — Ștefan Sileanu, Maia Morgenstern, Alexandru Arșinel, Mihai Cafrița, inginerul de sunet Dan Ionescu, Maria Rotaru, Violeta Andrei, Beatrice Ilinca, Mihai Boroneanț, Cristian Filipon, Alexandru Racoviceanu, Valeria Rădulescu. Filmul — dacă „sărim" peste „șopârlițele" presărate ca... boabele de piper într-o piftie — este o parodie a clișeelor culturale, o satiră a multor rele omenești, cupiditatea și ipocrizia, stupiditatea și venalitatea, într-un story care amestecă, premeditat, caleștile de... Ev Mediu cu decorurile de science-fiction, căștile de mineri cu scuturile de polițiști. La 72 de ani, în 1998, Iulian Mihu va continua să-și deruteze spectatorii, printr-un film „de adio", *Dublu extaz*, ale cărui întâmplări sunt extrase din fapte reale (care l-au inspirat și pe Lucian Pintilie în *Terminus Paradis*). Alcătuit din două povestiri — fără legătură aparentă între ele —, filmul este tratat în moduri diferite. În prima povestire, „un caporal omoară ca să ajungă în lumea bună" (trama combinând două istorii din presa vremii: povestea unui caporal dezertor, ucigaș și sinucigaș, cu povestea unui ostaș împușcat din greșeală, confundat cu un dezertor urmărit): regizorul-scenarist, pentru a o apropia de „documentar", o înfățișează în alb-negru, ba mai mult, în spiritul filmului mut, cu replici scrise ca pe „cartoanele" de odinioară. În cealaltă poveste, „o tânără încearcă să se sinucidă din dragoste": povestea de dragoste cu năbădăi imaginată de Iulian Mihu — ai cărei protagoniști sunt un tânăr ieșit din pușcărie, dornic să-și refacă viața, și o tânără cam alcoolică, înzestrată și cu un copil — este tratată cu sunet și culoare, în tonuri vii, cu multă gălăgie. În această a doua povestire eroii sunt tineri — Costel Cașcaval, Otilia Toma, Rona Hartner, Daniela Nane —, eroul primului scheci („caporalul lovit de soare") este Dan Istrate, printre actorii cu experiență din distribuție fiind și Maria Rotaru, un chip filmic prin definiție. Alături de regizorul Iulian Mihu, la ultimul său film, a fost operatorul Alexandru Întorsureanu (cu soluții artistice originale în ambele ipostaze stilistice): nu este de neglijat faptul că această fructuoasă colaborare a început cu patru decenii în urmă, la filmul din 1958 *Viața nu iartă!*

Dintre ceilalți regizori consacrați, mulți alții au încercat să țină piept realităților cinematografiei de tranziție, cu rezultate diferite, uneori contradictorii, de la caz la caz. Pentru mulți, anii '90 au însemnat o singură revenire pe platouri: Nicolae Corjos a profitat de condițiile libertății de creație pentru a-și dezbrăca eroinele din *Liceenii rock'n roll* (1990), un film cu „recorduri de spectatori", dar seria de succes a filmelor scrise de Gheorghe Șovu a fost ulterior întreruptă (*Liceenii în alertă* — un scenariu scris în colaborare cu Mihai Opriș — fiind încredințat unui regizor tânăr, Mircea Plângău, care și-a ratat debutul); Elisabeta Bostan, cu *Telefonul* (1991) a rămas departe de farmecul filmelor anterioare; Mircea Drăgan a „clacat" cu *Atac în bibliotecă* (un scenariu de Gheorghe Arion, în care un ziarist descoperă un trafic de valori arheologice); George Cornea — tot în 1992 — a încercat zadaranic să aducă publicul la un „film de public" ca *Doi haiduci și o crâșmăriță*. Nici Anghel Mora, cu filmul său din 1990 *Kilometrul 36* nu s-a putut re-apropia de cinematograf decât tangențial, ca și Horea Popescu, în același an, cu *Moartea unui artist* (după piesa cu titlul omonim de Horia Lovinescu), în timp ce George Naghi a realizat tot un singur film post-revoluționar, în 1991, *De-aș fi... Peter Pan* (o peliculă... inutilă, din moment ce simultan rula pe ecrane o poveste despre Peter Pan narată de Steven Spielberg). Regizorul Geo Saizescu a simțit perfect situația creatorilor de film în condițiile societății „de tranziție" și a imaginat o metaforă a lumii actuale, intitulată chiar *Harababura*, pornind de la un *week-end* pe șoselele țării, în care se poate întâmpla, oricând, orice. Dar

și pentru el, filmul s-a întâmplat doar odată în anii '90, chiar dacă — la un moment dat — s-a aflat foarte aproape de realizarea unei adaptări după Gib Mihăescu, *La Grandiflora — amoruri provinciale*. Dintre ceilalți cineaști care au rămas cu un singur film post-revoluționar, unii s-au apropiat de valorile lor de vârf. Ioan Cărmăzan, de pildă, a realizat, în 1991, *Casa din vis*, de fapt „un nou început" al creației sale (rămas, din păcate, necontinuat), poate cel mai valoros film al său. Gândindu-mă la filmele sale pre-revoluționare, întotdeauna am avut senzația că cineastul „a greșit epoca", că este fie un romantic întârziat, fie un libertin timpuriu, deși i-am simțit, din *Țapinarii*, un „scris cinematografic" original, iar portretul în aqua forte durat de Ecaterina Nazare în *Lișca* concorda cu un desen regizoral vădind profunzimi de analiză psihologică. *Casa din vis* marchează intrarea cineastului „în rând cu vremea". Scenariul — semnat de Fănuș Neagu și Ioan Cărmăzan — pornește de la o proză savuroasă a primului, „Ningea în Bărăgan", conferind o dimensiune temporală suplimentară a narațiunii originare, dimensiunea prezentului (un prezent dintr-un trecut mult mai apropiat), nu numai ca „termen de comparație" pentru o poveste de ieri ci, îndeosebi, ca „termen de meditație". Personajele aduc, din proza lui Fănuș Neagu, prin simpla lor rezonanță onomastică, un abur de „olelie": Căpălău, Vica, Babalete, Onică, Nadoleanca. În jurul bătrânului Chivu Căpălău — care-și încheie socotelile cu viața — se strâng, din diferite părți, membri familiei, aducând fiecare, cu sine, ecoul unor întâmplări trecute, nu lipsite de dramatism, care și-au pus pecetea pe existența lor de ieri și de azi. Cu ani în urmă, vajnicul șef de clan — interpretat admirabil de Gheorghe Dinică, a cărui prezență în fruntea distribuției constituie, în sine, un eveniment artistic (pentru că nu se produc prea des, din păcate, întâlnirile dintre mari actori și mari roluri) — Căpălău, și-a însurat mezinul, pe Babalete, un tânăr cu mintea rătăcită, cu o fată frumoasă și săracă dintr-un sat învecinat, Vica. Dar aceasta s-a îndrăgostit de Onică, feciorul cel mare al lui Căpălău, un bărbat chipeș și semeț, atrăgându-și astfel oprobriul semenilor. Respinși de sat și de familie, cei doi îndrăgostiți vor fugi din sat, pe un șantier, unde se va naște și fiul lor. Pavel. Timpul își va pune, la rândul lui, pecetea pe „conflictul de mentalități" care a generat drama de odinioară, asperitățile sufletești se vor estompa, prezentul va aduce împăcarea (împăcarea între oameni, împăcarea cu sine), dar sâmburele tragic, ca un blestem de dincolo de timp, va continua să-și facă simțită prezența și-n contemporaneitate. Asemănător, prin multe, cu *Rămânerea* lui Laurențiu Damian — un „film cerebral" —, *Casa din vis* se distinge prin codul său metaforic, prin disponibilitățile realist-poetice, care apropie filmul de creația unui cineast „de suflet" pentru Ioan Cărmăzan, iugoslavul Emir Kusturica. Operatorul Cristian Comeagă a semnat una dintre cele mai importante „partituri imagistice" din cariera sa, alături de regizor au fost scenograful Marcel Bogos, autoarea costumelor Maria Miu; printre actori: Maia Morgenstern (Vica), Horațiu Mălăele (Babalete), Remus Mărgineanu (un personaj tragic și poetic, cu aripi albastre, descins din „baloanele de curcubeu" ale lui Iosif Demian), Coca Bloos, Ozana Oancea, Papil Panduru, Dan Bădărău, Ion Colan, Nicolae Delakeza, Magda Catone, Ion Chelaru, Nicolae Praida și copilul Valentin Berea. Alexa Visarion a rămas, și el, cu un singur film post-revoluționar, *Vinovatul*, pe care l-a realizat în 1991, pornind de la un scenariu de Ion Băieșu; nu este de neglijat „amănuntul" că, în aceeași perioadă, de la scenarii de Ion Băieșu au plecat și filme de Lucian Pintilie (*Balanța*), de Geo Saizescu (*Harababura*). *Vinovatul* este, în primă instanță, un „discurs despre vinovăție" care angrenează, în principal, două personaje, într-un decor unic (pe fundalul unei petreceri gălăgioase). Ștefan Iordache și Carmen Galin

sunt interpreții prelungului dialog despre vinovăție, și calitățile actorilor suplinesc carențele rolurilor: îndeosebi în cazul personajului masculin, filozofia de viață intră, uneori, în conflict cu propria biografie. Riscul monotoniei — cauzat de structura teatrală a dialogului — este, în parte, evitat prin eforturile de „cinematografizare" ale operatorului Bogdan Smărăndescu și prin „pictura de mediu" a petrecerii familiale; regizorul, cu sprijinul unor actori predilecți — ca Dana Dogaru, Mircea Diaconu, Dan Condurache, Cătălina Murgea, Angela Ioan, Rodica Negrea, Coca Bloos, Carmen Tănase, Corneliu Dumitraș, Eusebiu Ștefănescu, Teodor Danetti —, portretizează o lume suburbană, grobiană și semidoctă. Cu filmul *Dragoste și apă caldă*, regizorul Dan Mironescu făcea, practic, în 1992, al treilea (și ultimul) pas cinematografic, ideea filmului — scris de tineri necunoscuți cinematografului, Cristian Dumitru și Loredana Călina Soradi — fiind aceea din titlu, relațiile „metafizice" care condiționează, nu o dată, viața noastră cea de toate zilele. Termenul proxim pare a fi pelicula lui Jon Gostin *Înnebunesc și-mi pare rău*. Ca și acolo, eroinele sunt muncitoare (aici la o fabrică de chibrituri, o ambianță de muncă insolită pentru filmul românesc!), un alt spațiu revelator pentru condiția eroinelor fiind căminul de nefamiliști în care-și duc existența. În rest, cele două eroine ale peliculei, Angela (un debut-revelație: Liliana Pană) și Dorina (Magda Catone), își axează preocupările pe... anunțuri matrimoniale, în viața lor pătrunde masculul-bișnițar Titi, care „rade" tot ce-i iese în cale (Mihai Bica), iar realitatea, cotidianul, se reduc la maidane cu gunoaie, medii pestilențiale, excese erotice și pornografice, vulgarități ostentative (în special la nivelul dialogurilor). Este evident, autorii și-au propus să extragă din cotidian promiscuitatea morală și fizică, dar prin aceasta și-au minimalizat semnificațiile, rezumându-se la descrierea unor personaje declasate. Dispariția din film a nuanțelor se datorează, probabil, și faptului că regizorul Dan Mironescu a stat ani lungi „pe tușă" și a vrut, pur și simplu, să recupereze timpul pierdut, înghițind nuanțe, în ciuda faptului că a beneficiat de un operator echilibrat și metodic ca Petre Popescu, de o echipă „utilă" — cu arh. Andreea Hasnaș, ca autoare a decorurilor și costumelor, cu inginerul de sunet Gheorghe Ilarian — și de alți câțiva actori — unii de performanță — ca Florin Zamfirescu, Petrică Nicolae, Ruxandra Tudor (în roluri mai „neutre"). La un singur film post-revoluționar s-a limitat și Malvina Urșianu (și acela de televiziune!), dar *Aici nu mai locuiește nimeni* are un rol determinant, decisiv, în definitivarea unei filmografii exemplare. Cine sunt personajele acestui film „concluziv"? O arhitectă, Nora (Tamara Crețulescu, cu adâncimi sufletești tulburătoare), rămasă fără punct de sprijin în labirintul tranziției, printre blocurile ei neterminate, după o viață chinuită în „epoca de aur" (când, părăsită de tatăl fetiței, care a părăsit și țara, a avut mult de suferit). Fiica ei, Rita (Tania Popa, expansivă), cu inconștiența vârstei de tranziție, trece prin viață cu o dezinvoltură perfectă și suspectă, plutirea ei indiferentă fiind ca un vis care pregătește „trezirea la realitate". Mai este în film „domnul de la Paris", tatăl Ritei (Valeriu Popescu), întors în țară după o atât de lungă absență. Mai sunt în film „babele de pe Știrbei Vodă", mătușile falnice odinioară, ajunse niște epave umane, al căror orizont rămâne coada matinală la lapte sau un „logodnic" de acum câteva decenii, la Paris, care nu mai apucă ziua revederii (personaje de neuitat, portretizate de Sanda Toma, Ileana Stana Ionescu, Maria Rotaru). Toate personajele filmului au rădăcini în creația anterioară a regizoarei: arhitecta este o altă Giocondă fără surâs, personajul Ritei preia — cu alt semn — tabloul de familie de pe malul stâng al Dunării albastre spre a-l purta spre alt viitor, „domnul de la Paris" ascunde în priviri „ne-trecătoare iubiri" de țară, iar mătușile decrepite — cu

destinul lor tragic sau luminat de raza unei speranțe — sunt „figuranții" din urmă cu zece ani. În prezentul tuturor posibilităților pe care-l schițează filmul Malvinei Urșianu din 1995 mor, de fapt, două lumi: moare lumea iluzorie și falsă a „epocii de aur", cu moștenirile ei necruțătoare din oameni, agonizează și mor (biologic) generațiile sacrificate sub tăvălugul erei comuniste. Malvina Urșianu înfățișează toate aceste sfârșituri — unele teribil de triste, altele tragi-comice, altele pur și simplu teribile — într-un film de tăceri, de înmărmuriri, de ruine. Dar fiecare tăcere, fiecare ruină, fiecare înmărmurire — din oameni, din frumoasele case boierești de altădată, părăginite și părăsite, din scheletele arhitectonice ca niște cranii imense cu orbite înspăimântătoare —, fiecare ruină, fiecare înmărmurire, fiecare tăcere ascund un strigăt, pregătesc disperatul gest tragic din final. Operatorul Liviu Pojoni și-a adaptat perfect imaginea stilului regizoral cu accente dramatice, printre colaboratorii Malvinei Urișianu s-au numărat și Ileana Oroveanu (costume), Lucian Nicolau și Mircea Neagu (scenografia), monteuzele Adina Georgescu-Obrocea, Doina Zaharia, precum și alți actori — cu apariții expresive, unele de-o clipă — ca Olga Bucătaru, Ruxandra Sireteanu, Vali Voiculescu-Pepino, Victorița Dobre, Ion Niciu, Radu Panamarenco, Ion Herdan, Ion Anghel, Zoltan Butuc, Andrei Ionescu. Studioul de Film TVR a oferit multe alte prilejuri creatoare unor cineaști consacrați, unor tineri la început de drum, printre beneficiari numărându-se — alături de autori menționați în alt context — cineaști precum Constantin Dicu (*Straniul paradis, Mesagerul*), Jean Gostin (*Spovedania*, după Dostoievski), Viorel Sergovici (care a colaborat cu Viorel Sergovici jr., cu regizorul Dominic Dembinschi la un film precum *Aranca*), Dumitru Dinulescu (*Nuntă cu sirenă*), Radu Gabrea (*Conferință la nivel înalt*). Dacă Studioul de Film TVR, condus în ultimii ani de regizorul Dan Necșulea, n-ar fi oferit cineaștilor posibilități de afirmare creatoare, creația unora ar fi rămas mai săracă (sau, în cazul Malvinei Urișianu, fără finalizare). Regizorul Radu Gabrea, de pildă, ar fi rămas și el cu un singur film post-revoluționar, *Rosenemil — o tragică iubire*, un film prezentat pe ecrane în primăvara anului 1994: o melodramă petrecută în Berlinul începutului de secol, un reușit film-retro, de atmosferă, filmat de Dinu Tănase, cu decoruri de Florin Gabrea și cu o prestigioasă distribuție internațională, printre interpreți numărându-se Werner Stocker, Dana Vavrova, Erich Bar, Dominique Sanda, Serge Reggiani. Altfel, cu un singur film post-revoluționar au rămas Valeriu Drăgușanu (*Timpul liber*), sau Cornel Diaconu, acesta din urmă cu o tentativă de descrețire a frunților, *Paradisul în direct*, într-o perioadă de... încruntare a filmului național, pentru că „muniția" sa se afla cam pe terminate.

Dintre regizorii consacrați, câțiva au izbutit să-și asigure o continuitate cât de cât rezonabilă pe platouri. Andrei Blaier, de pildă, și-a adăugat în filmografie trei titluri: *Divorț din dragoste* (1991), *Crucea de piatră* (1993), *Terente — regele bălților* (1995). Cu *Divorț din dragoste*, Andrei Blaier „atacă" un gen mai puțin frecventat, comedia, și o face „după o idee proprie", pe un scenariu de Titus Popovici — revenit la film după o absență notabilă — și... Mircea Cornișteanu (al cărui debut în scenaristică nu poate fi decât salutar). Acțiunea se petrece spre sfârșitul anilor '80, când absurdul cotidian, la noi, atingea... recorduri mondiale. Pretextul intrigii? Un divorț „formal", menit să salveze... o cameră din apartamentul unor tineri căsătoriți de pericolul închierierii prin „Spațiul locativ". Nu lipsesc din film nici alte semne grotești ale „epocii de aur", personificate prin „sectoristul" incult și arogant, prin „băieții" care răsar de oriunde și de nicăieri de câte ori mecanismul absurdului cotidian este amenințat de vreo dereglare, nu lipsește nici „șeful suprem", care

își găsește corespondențe în discursurile nebunilor cocoțați prin copacii balamucului. Personajele centrale ale „divorțului din dragoste" sunt interpretate cu farmec de Horațiu Mălăele (un matematician de geniu, pus de viață în situația repetentului la aritmetică) și Emilia Popescu (care are toate datele unei „soții iubitoare"): un cuplu, „complementar", de efect, în această comedie amară. Alături de protagoniști, Coca Bloos — în rolul hazliu al unei judecătoare pisăloage —, Dorina Lazăr și Gheorghe Dinică — avocați „de rutină" —, Ruxandra Sireteanu (o tovarășă de la cadre care nu-și poate stăpâni hormonii), Teodor Danetti (un martor „de profesie"), Andrei Finți, Magda Catone, Adriana Șchiopu, Camelia Zorlescu („prieteni de familie"). Regizorul a abordat, apoi, un film — teoretic — cât o lume: *Crucea de piatră*, prin care a vrut să evoce moravuri ale unei epoci revolute. Acțiunea se petrece în anul 1949, anul în care au fost desființate casele de toleranță din cunoscutul cartier bucureștean „Crucea de piatră", o acțiune „purificatoare" închinată aniversării zilei de naștere a „iubitului conducător" I.V. Stalin. Un proaspăt activist de partid (fost hingher și... interpretat — sublim — de Gheorghe Dinică), pre numele său Puzderie, este însărcinat cu rezolvarea acțiunii, dusă, până la urmă, cu bine la capăt. Operatorii au fost în număr de trei — Doru Mitran, Gabriel Kosuth și Alexandru Solomon —, printre colaboratorii regizorului, nume „de marcă": Titus Popovici ca scenarist, Ștefan Antonescu ca scenograf, Ileana Oroveanu ca autoare a costumelor, Dan Ștefănică pe post de compozitor... Dar filmul a reeditat parțial epoca, în ciuda eforturilor depuse de principalii actori (Gheorghe Dinică, Dorina Lazăr, Ilarion Ciobanu, Carmen Tănase, Ruxandra Sireteanu), de alți interpreți precum François Pamfil, Carmen Trocan, Corina Dănilă, Adina Cartianu, Mara Grigore, Manuela Hărăbor, de un Fănuș Neagu pe post de ofițer sovietic sau de Margareta Pogonat și Teodor Danetti. Cu *Terente — regele bălților*, Andrei Blaier și-a încheiat, practic, conturile mileniului al doilea. Filmul l-a avut, din nou, în distribuție, pe Gheorghe Dinică (în rolul unui ziarist), pe Ilarion Ciobanu (un personaj pitoresc, din banda lui Terente), care au făcut tot ce au putut pentru a nu-l pune în umbră pe interpretul rolului titular, Gavril Pătru (un Terente care... iubea fete). Remarcabili în film sunt și George Ivașcu („teroristul sovietic trimis cu sarcini speciale în România"), Lucian Iancu (un mare bancher al orașului, căruia i-a fost răpită fiica), Rona Hartner (fiica răpită a bancherului), într-o distribuție din care se mai văd Tania Popa (iubita brigandului), Constantin Codrescu (un rol de compoziție), Valentin Popescu (un locotenent homosexual), Mircea Rusu, George Motoi, Liliana Bâclea, Coca Bloos (chiar... Tanti Elvira, din celebrul șlagăr cu „La noi la Brăila, la Tanti Elvira"). Destul de multe filme la activ a avut, în anii post-revoluționari, și Sergiu Nicolaescu. După *Coroana de foc* (unde era și interpret), în 1990, au urmat *Începutul adevărului — Oglinda* în 1993, *Point zero* în 1995 și *Triunghiul morții* în 1999. Considerând, el însuși, filmul despre evenimentele din august 1944, un „început de adevăr", regizorul — indirect — își minimalizează creația anterioară (începutul de adevăr putând fi sinonim — nu-i așa? — cu „sfârșitul minciunii"). Pe de altă parte, cercetând cu rigoare documentele epocii, *Oglinda* aduce în prim-planul narațiunii cinematografice personalități istorice implicate în aceste evenimente: sunt reconstituite pe ecran cele trei întâlniri ale lui Ion Antonescu cu Hitler, discuțiile de la Palat ale Regelui Mihai cu Iuliu Maniu, Brătianu, Titel Petrescu, Lucrețiu Pătrășcanu (personaje care apar, pentru prima oară, *ca atare*, într-un film românesc: Iuliu Maniu, de pildă, exista și-n *Momentul adevărului* de Andrei Blaier, Lucrețiu Pătrășcanu exista în *Puterea și adevărul* de Manole Marcus, dar nimeni n-a avut curajul să le spună pe nume). Filmul

lui Sergiu Nicolaescu *Începutul adevărului — Oglinda* începe în 1937, continuă cu evocarea rebeliunii legionare, cu evenimentele menționate, culminate în august 1944, prin arestarea Mareșalului Antonescu și cu luptele pentru eliberarea Capitalei și a țării. Urmează întâlnirile regelui Mihai cu Vîșinski, instaurarea guvernului Petru Groza, decorarea monarhului român cu cel mai înalt ordin sovietic, „Victoria", de către mareșalul Tolbuhin, procesul și execuția Mareșalului Antonescu, moartea lui Iuliu Maniu și a Brătienilor, abdicarea regelui Mihai, executarea lui Lucrețiu Pătrășcanu. Atât prin film — scenariul este semnat de Ioan Grigorescu și Sergiu Nicolaescu —, cât și în declarațiile publice, regizorul își detalia opțiunile: „Sper că am reușit să fiu obiectiv, deși, în multe momente, legăturile sufletești ce mă leagă de Rege stăteau față-n față cu respecutl pe care mi l-a inspirat dramaticul destin al Mareșalului", conchizând: „noi am redat faptele, istoria le va judeca!". Două documente cinematografice (de valoare, practic, inestimabilă) au constituit „sursa" atitudinii față de evenimentele aduse în film: Procesul Mareșalului Antonescu și Execuția, unele secvențe documentare fiind incluse în film, cu semnul lor de sublimă demnitate. Mare parte a dialogurilor din restul filmului, acțiunea propriu-zisă au la bază replici și fapte reale, extrase din stenograme ale vremii. Actorul Ion Siminie, interpretul Mareșalului Ion Antonescu, lasă în urmă, fără nici un dubiu, rolul vieții sale. Printre ceilalți interpreți aflăm pe Andrei Vâlcu (un Rege Mihai cu o tinerețe atașantă, dar departe de „model", în timp ce... Ribbentrop are câte ceva din aerul fostului monarh), Ștefan Radof (Iuliu Maniu, cu trăsături devenite legendare), Gheorghe Dinică (Mihai Antonescu, cu gesturi definitorii, îndeosebi în secvențele procesului), Șerban Ionescu (un Lucrețiu Pătrășcanu rămas incert), Viorel Comănici (procurorul Voitinovici, cu replici din timpul procesului), Dorel Vișan (un Petru Groza cam butucănos), Virgil Andriescu (un Gheorghiu-Dej nenominalizat), George Constantin (un Vîșinski fără rol), Vladimir Găitan (Dinu Brătianu), Mitică Popescu (acuzatorul Săracu), Carmen Bucătaru, Monica Ghiuță — multe dintre personaje, fără partitură, rămânând strict expozitive —, în timp ce alte personaje sunt luate direct din *Ziua Z*, Von Killinger de pildă (Vasile Boghiță) sau generalul Friessner (Sergiu Nicolaescu însuși). Ajutat de operatori înzestrați (cu care a colaborat în repetate rânduri), Nicolae Girardi și Sorin Chivulescu, însoțit de Anușavan Salamanian, nelipsitul său inginer de sunet, de o echipă scenografică puternică (Radu Corciova, Mircea Rîbinschi, Ileana Mirea), de monteuza Nita Chivulescu, regizorul Sergiu Nicolaescu a realizat, prin *Oglinda*, în linii mari, cam ceea ce și-a dorit: „un film politic, care nu a fost supus vreunei ideologii sau cenzuri". Dar... un film „de uz intern", fără amplitudine artistică. Rămânând la ideea că *Oglinda* este un „început de adevăr", ar fi de subliniat faptul că filmele următoare ale cineastului n-au fost „continuări de adevăr": *Point zero* — în care, aparent, este vorba despre revoluția română din decembrie – este o ficțiune, cu agenți americani sosiți în România să recupereze documente secrete și bijuterii ale dictatorilor, în timp ce *Triunghiul morții* — în intenție o evocare glorioasă și eroică a marilor bătălii duse de armata română în anul 1917, un moment istoric crucial care a dus la realizarea Marii Uniri, la întregirea neamului românesc (după cum o lăsa să se întrevadă și scenariul scris de Sergiu Nicolaescu și Corneliu Vadim Tudor) — și-a pierdut semnificațiile într-un exces pirotehnic asurzitor și inutil, în „demitizări" discutabile (printre care și „plasarea" morții Ecaterinei Teodoroiu — zisă în film... Cătălina — nu în secvențe de atac, ca în filmele anterioare consacrate acestui personaj eroic, ci în plină retragere). În *Point zero*, din pricina amestecului — uneori rizibil — de planuri narative, lucrurile stau cam așa: în timp ce soții Ceau-

șescu sunt judecați, condamnați și executați, în turnul de apă din imediata apropiere și prin canalele subterane de dejecții, mișună teroriști, arabi și americani care se încaieră între ei, se lichidează reciproc, atracția specială a agenților sosiți de peste ocean fiind, cum spuneam, bijuteriile cu pricina; povestea aceasta a comorii este, la rândul ei, destul de complicată, cert este că americanii se și împușcă între ei pentru ea, dar până la urmă binele triumfă și bijuteriile ajung în stăpânirea copiilor dintr-un castel-orfelinat transilvan (ca să fie prin preajmă și Dracula), copiii fiind primii care descoperă ascunzătoarea ultra-secretă a comorii. Pe lângă actori americani — de tip Darby Hinton, Kathleen Kinmont, Brian McNamara —, filmul apelează și la actori români, la Virgil Andriescu și Iurie Darie (care, de bine ce „asemănările personajelor cu persoane reale sunt absolut întâmplătoare", joacă rolurile... generalilor Duma și — respectiv — Stănculescu), Emil Hossu (un colonel Chemenici), Jean Constantin (cu contrapuncte comice), George Mihăiță, George Alexandru, Ion Rițiu, Ioana Pavelescu. Actorii au mai salvat câte ceva din inconsistențele și inabilitățile intrigii, așa cum și interpreții din *Triunghiul morții* au conferit personajelor lor indici de personalitate: Ilinca Goia (Cătălina), Eusebiu Ștefănescu (regele Ferdinand), Sergiu Nicolaescu (generalul Averescu), Maia Morgenstern (regina Maria), Valentin Teodosiu, George Alexandru, Silviu Stănculescu — într-un ultim rol pe ecran —, Virgil Andreescu. Din echipele de realizatori ale celor două filme — de anvergură, din punct de vedere al montării — au mai făcut parte compozitorul Petre Mărgineanu, cu o partitură inspirată, autoarea costumelor Georgeta Solomon (în *Point zero*), operatorul Dan Alexandru, scenografii Mircea Rîbinschi, Nicolae Ursu, realizatorii costumelor Janine Sîrbu, Ștefan Brandeș, Radu Corciova, compozitorul Anton Șuteu, alături de colaboratorii „tradiționali" ai regizorului (Melania Oproiu, Anușavan Salamanian). Activ s-a dovedit, după 1990, și Mircea Mureșan, cantonat exclusiv în zona „filmului de public", a comediei de divertisment: *Miss Litoral* (1990), *A doua cădere a Constantinopolului* (1993), *Sexi Harem Ada-Kaleh* (2000). Într-un interviu acordat revistei „Noul Cinema", regizorul Mircea Mureșan își rezuma astfel intențiile cinematografice post-revoluționare: „În 1990 am făcut un film: *Miss Litoral*. L-am început curând după răsturnarea din decembrie. Țara ardea și baba cu ale ei: concursurile «miss» se țineau lanț. Ce mi-am zis? Filmul va fi terminat peste un an: România va fi mai liberă și mai veselă; publicul va cere o comedie. Am conceput un film cât mai comercial. Pe vremea aceea chiar credeam în declarațiile politicienilor, că ne îndreptăm spre o economie a ofertei și cererii. Asta a fost opțiunea, așa l-am făcut". Chiar dacă realitățile nu l-au confirmat întru totul, cred că regizorul a făcut un raționament corect (mai ales că în nici o țară normală nu se prea oferă bani publici pentru filme fără public), cred că a procedat înțelept și în alcătuirea distribuției — apelând la interpreți de tip Jean Constantin, Alexandru Arșinel, Horațiu Mălăele, Rodica Popescu-Bitănescu, Rodica Mureșan și lansând în film o vedetă de muzică ușoară, pe Anca Țurcașiu —, nu ar fi de reproșat în mod special nici „răsfățul de monokini", o singură întrebare rămâne în picioare: erau obligatorii, într-un film comercial, adaptat economiei de piață și — altfel — scris cu dezinvoltură, pasaje de un gust îndoielnic? Regizorul a revenit, în 1993, la genul „ușor", profitând de sugestiile unui scenarist încercat, Octavian Sava, și propunând *A doua cădere a Constantinopolului*, o altă comedie de situații, cu deghizări și travesti-uri, cu felurite qui-pro-quo-uri, cu roluri duble-antagonice (și, parcă, mai săracă în vulgarități decât filmul anterior), pe o „idee" veșnică și de imediată actualitate: noi și Constantinopolul. Câțiva „monștri sacri" susțin și aici distribuția — Stela

Popescu, Alexandru Arșinel, Jean Constantin, Dem Rădulescu —, alături de mai vechi sau mai noi adepți ai comediei — Geo Saizescu, Rodica Mureșan, Mihai Ciucă, Alexandru Bindea — plus un cuplu de actori-cântăreți, Aurelian Temișan și Loredana Groza, căreia o colegă de breaslă, Eugenia Vodă, i-a împrumutat numele pentru titlul cronicii sale din „România literară", „Țâțele Loredanei", un articol spiritual în care se consideră că respectivele obiecte (cu î din i parcă) constituie singura valoare estetică a peliculei. Hotărât lucru, filmul nu are prea multe „valori estetice", dar a înregistrat un număr record de spectatori în condițiile „economiei de piață": un milion și jumătate. A fost, desigur, principalul „argument" al regizorului de a persevera, cu... a treia cădere a Constantinopolului, filmul *Sexi Harem Ada Kaleh*: personajul principal din filmul precedent, Ismail — jucat de Jean Constantin —, originar din insula Ada Kaleh, a avut acolo o mare dragoste, din care s-a născut un băiat, Gicu, care — după ce își va recunoaște tatăl, peste ani, într-o emisiune TV cu „români fericiți" —, se hotărăște să-l „recupereze". În fruntea distribuției, de data aceasta, sunt Ștefan Bănică jr. (Gigi) și Rona Hartner (într-un rol care „o prinde"); pe lângă vedetele filmului anterior — de dragul cărora continuă, practic, povestea (scrisă acum chiar de regizor) — mai joacă Tamara Buciuceanu-Botez, Tudorel Filimon, Ileana Stana Ionescu, Mihai Fotino, deci „întăriri" serioase.

Cele mai valoroase contribuții la cinematograful post-revoluționar ale unor cineaști consacrați — în afara celor de care ne vom ocupa în capitole separate — rămân acelea ale regizorului Stere Gulea, autorul unor filme prestigioase precum *Vulpe Vânător* (1993) și *Stare de fapt* (1994–1995). Filmul *Vulpe vânător* este, în ansamblul său, și înainte de orice altceva, o *opțiune morală*: a face un film despre „starea Timișoara '89", despre oamenii Timișoarei dinainte și de după acel decembrie crucial, intrat definitiv în istoria civismului românesc, înseamnă a te implica în destinele neamului. Timișoara, cu torțele și lumânările ei, cu florile și crucile ei, a devenit simbolul demnității românești: a face un film despre Timișoara de ieri și de azi înseamnă a omagia speranța Renașterii. În spațiul acestei opțiuni morale s-au întâlnit două personalități ale zbuciumatului nostru „exil bidimensional": scriitoarea de limbă germană Herta Müller (coautoare a scenariului, împreună cu Harry Merkle, exponenți ai „exilului exterior") și Stere Gulea, emisar al „exilului interior". *Vulpe vânător* este filmul unei „stări de spirit". Urmărind acțiunea peliculei, ai senzația că asiști la umplerea — picătură cu picătură — a unui pahar, pentru ca în final, după ce toate ale filmului au fost spuse și văzute, să ai impresia ciudată că paharul prea plin al filmului continuă, continuă să se reverse. Luați cu viața, atrași sau respinși de conflictele prezentului (cât de diversioniste câteodată!), s-ar putea să uităm cum arăta existența noastră în ultimii ani '80, la umbra unor gigantice congrese, în acordurile unor geniale cuvântări, dar mai ales în cleștii permanentei presiuni psiholgoice a Securității, exercitate pe toate palierele vieții sociale. Filmul lui Stere Gulea amintește spectatorilor acest trecut apropiat și ne spune — simplu, răspicat, fără ostentație — că n-avem voie să uităm acest trecut și, mai ales, că n-avem voie să acceptăm imixtiunile tentaculare ale acestui trecut în contemporaneitatea imediată. Ca și filmul lui Nicolae Mărgineanu (pe scenariul lui Petre Sălcudeanu) *Privește înainte cu mânie*, filmul *Vulpe vânător* avertizează asupra pericolelor implicite și explicite pe care „mafia securistă" le reprezintă încă în viața oamenilor și a societății românești. Chiar dacă regizorul își „validează" și aici poezia din *Iarba verde de acasă*, aburul fantast al *Castelului din Carpați*, încrâncenarea psihologică din *Ochi de urs*, portretistica realistă — de personaje, de

ambianțe — din *Morometii, Vulpe vânător* inaugurează un capitol nou al creației sale, o experiență insolită: investigarea angajată a actualității. Împreună cu operatorul Florin Mihăilescu, regizorul a creat un remarcabil „film de atmsoferă", planul narativ fiind susținut permanent de o tensiune socială și psihologică în creștere, de sugestii „subterane". Oana Pellea, în rol principal, își valorifică încă o dată expresivitatea cinematografică, secondată — într-un convingător rol de debut — de Mara Grigore (un personaj înfrumusețat de dragoste și urâțit de frică), de Dan Condurache, Claudiu Istodor, Dorel Vișan, Adrian Titieni, Cătălina Mustață, Marian Râlea, George Alexandru. Printre membrii echipei de realizatori: scenograful Radu Corciova, autoarea costumelor Maria Peici, compozitorii Dan Ștefănică, Peter Kaizar, Vali Sterian, inginerul de sunet Horea Murgu. Cu excepția unor excentricități și a unor naivități scenaristice, *Vulpe vânător* s-a înscris printre primele importante filme post-revoluționare. După *Piața Universității*, era încă un pas spre „filmul de vârf" numit *Stare de fapt*. Scenariul acestui film — semnat de Stere Gulea și Eugen Uricariu, după o idee de Lucian Pintilie — pornește de la un fapt real, intens mediatizat în lunile post-revoluționare (acela al unei asistente medicale condamnate, pe nedrept, pentru furt de medicamente), și pătrunde în miezul unor dureroase contradicții ale societății de tranziție. Regizorul Stere Gulea își motivează astfel demersul regizoral: „Am evitat, așa cum eram tentat în primele variante ale scenariului, partea de anchetă privind misterele nedezlegate ale Revoluției. Am preferat să mă aplec asupra a ceea ce a rezultat din Revoluție. O lume amestecată, bastardă, pe care, însă, dacă nu ne-o asumăm, nici n-o vom putea înțelege, nici depăși..." Principalul personaj feminin (care, într-un fel, preia și duce mai departe eroina din *Vulpe vânător*) trece printr-o experiență de viață de o duritate extremă. Martoră a unor întâmplări-cheie în iureșul lui decembrie '89 (uciderea cu premeditare, de către securiști, a unor revoluționari răniți, manipularea mulțimii prin televiziune, abuzurile unor parveniți etc.), intransigentă cu mistificatorii adevărului, devine ea însăși o victimă a mafiei securiste — insinuată, după cum o spune și o sugerează filmul, la toate nivelurile vieții sociale —, este anihilată prin înscenarea unui furt, condamnată, torturată și violată, într-o lume culpabilă, ticăloasă, sau „numai" inocentă și indiferentă. Cinstea, pare a spune filmul, este un atribut ridicol, un „lux" în societatea de tranziție. Filmul, cu aluzii metaforice (ca secvența sacrificării cailor albi în curtea televiziunii), devine șocant uneori, îndeosebi prin violențele de limbaj, aproape insuportabil prin brutalități (secvența interogatoriului cu palme și pumni, scena violului din incinta arhivei și chiar nașterea încrâncenată din final); nu se poate trece repede, însă, peste „amănuntul" că bastardul este adus pe lume, ca o speranță amară, de maica-fecioară, care a suportat cu stoicism tragicele întâmpări la care a supus-o viața. Regizorul spunea la un moment dat: „Dacă de la acest film omul nu pleacă cu o lovitură în stomac, atunci l-am făcut degeaba". Greul filmului l-a dus Oana Pellea, interpreta Albertei: martor și martir deopotrivă, personajul ei trece prin stări de tensiune maximă, întins ca un arc, actrița vădind o rară forță de interiorizare, tăceri și simțiri violente, o luciditate vecină cu disperarea. Dramatismul intrigii a fost susținut de imaginile operatorului Vivi Drăgan Vasile, de ceilalți colaboratori principali ai regizorului (Horea Murgu, Doru Căplescu, Mihai Tăutu, Svetlana Mihăilescu, Alexandru Solomon, Mircea Ciocâltei). Un rol de intensitate expresivă a creat și Răzvan Vasilescu, teribil în rolul securistului Mureșanu (un individ odios și nociv, desenat în culori tari și crude). Din distribuție mai amintesc pe Mara Grigore (frumoasă și perversă în rolul unei doctorițe-scorpie), pe Mircea Rusu și Dan Condurache (care au depășit limitele rolurilor), pe Cornel

Scripcaru și Șerban Celea (doi „negativi"), dar și pe deținătorii unor „roluri mici": Andrei Cătălin Băleanu, Maria Junghietu, Silviu Stănculescu și... Savel Stiopul, acesta din urmă amuzant, ca dirijor pe platourile televiziunii. Pentru că a venit vorba despre regizorul Savel Stiopul, el a ajuns pe ecrane, după '89, abia în anul 2000, ca și Nicolae Oprițescu de altfel, în timp ce mulți alți regizori consacrați nu s-au mai întâlnit niciodată cu filmul în ultimul deceniu al veacului (și mileniului).

Pe de altă parte, filmografia unor cineaști importanți ai filmului românesc — Mircea Veroiu, Dan Pița, Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc, Nicolae Mărgineanu — s-a îmbogățit, în anii '90, cu capitole revelatoare.

PERMANENȚELE METAFOREI

Cinematograful românesc reintra în palmaresul marilor competiții internaționale în toamna anului 1992, prin „Leul de argint" cucerit de filmul lui Dan Pița, *Hotel de lux*, la prestigioasa „Mostră" venețiană. Era o primă „ieșire în lume" a cineastului, după revoluția din decembrie 1989. Aveau să urmeze și alele: filmele *Pepe & Fifi, Eu sunt Adam!, Omul zilei* (până la ora trimiterii spre tipar a acestui volum nu s-a finalizat, din pricini birocratice, lungmetrajul *Autor necunoscut*, deși o primă variantă a peliculei datează încă din 1989)... Dan Pița — alături de Mircea Daneliuc, Mircea Veroiu, Lucian Pintilie, Nicolae Mărgineanu — a fost printre cei mai activi regizori după '89, el preferând, în continuare, cu precădere, limbajul metaforic. O imensă metaforă este și „hotelul de lux" care dă titlul filmului premiat la Veneția. Regizorul-scenarist și-a propus, în acest emblematic *film de autor*, să definească mecanismele absurde ale unui sistem dictatorial (aluziile sale vizând numeroasele prăbușiri de sisteme dictatoriale din America de Sud, Africa, Europa centrală și răsăriteană, petrecute în ultimele decenii, dar mai ales dictatura pe care a trăit-o, cum se spune, pe propria piele în România regimului totalitar). Metafora funcționează la toate palierele de concepție și de receptare ale filmului. Un tânăr chelner, devenit șef de sală într-un hotel de lux, își propune să asigure o ambianță mai plăcută la „locul său de muncă", drept pentru care deschide larg ușile și ferestrele elegantelor saloane: clienții, pe bună dreptate, sunt mulțumiți, aerul și lumina pătrund nestingherite în încăperi, atmosfera se destinde, se umanizează. Gestul îi va fi fatal, însă, tânărului întreprinzător. Pentru că a acționat fără aprobarea superiorilor este trimis la „munca de jos" (la magazia din subsolul hotelului), iar ușile și ferestrele hotelului sunt din nou ferecate, din „grijă pentru om", desigur, pentru asigurarea confortului „tradițional" al clienților. Firește, atât hotelul de lux, cât și ferestrele ferecate sunt expresii metaforice: hotelul poate reprezenta o lume, o societate, un univers, o țară sau un continent — și reprezintă, de fapt, o țară, un continent, o societate totalitară —, în timp ce ferestrele bătute în cuie „închid" universul concentraționar al dictaturilor. Șeful de sală, expulzat de la „etajul" celor „privilegiați", devine un fel de ghid în hățișul de simboluri al filmului (fiecare etaj revendicându-și metaforele sale). În străfundurile hotelului sunt cei care au îndrăznit să gândească. Simbolul „cercurilor infernului" este inevitabil: peisajul uman și ambiențele dobândesc tonalități dantești cu fiecare treaptă a purgatoriului, constrângerile de tot felul — care funcționează

și la nivelurile înalte, unde hrana, căldura și lumina sunt raționalizate, unde nu poți vorbi de teama microfoanelor — se înmulțesc și se diversifică, până la aneantizarea ființei umane, vinovată că a venit pe lume, că respiră, că există pur și simplu. Drama cea mare, în acest univers concentraționar, inuman și abrutizant — o spune „printre rânduri" filmul — este că viața merge mai departe, că oamenii muncesc și iubesc, că nimeni nu mai riscă să gândească, să acționeze, să reacționeze: în aceasta stă, de fapt, „forța" dictaturii! Una dintre ideile importante ale lui Dan Pița este de a filma multilateral-dezvoltatul „hotel de lux" în chiar așa numita Casă a Poporului (prin aceasta, metafora fiind direcționată spre realități anume). Adina Darian, într-o cronică din „Noul Cinema" (nr. 10/1992), detaliază ideea regizorală: „Pița și-a orchestrat filmul ca o simfonie. O simfonie halucinantă și atroce. Învelișurile teroarei se dezghioacă terifiant sub ochii noștri. Un lift ne urcă în spațiul elegant sau ne coboară în cercurile dantești. Sigur, această parabolă a totalitarismului e apăsătoare, provoacă și irită, dar cum altfel ar putea fi? Ideea regizorului de a filma coșmarul chiar în palatul ridicat după indicațiile dictatorului spre a-și consfinți sceptrul și gloria (...) asigură un suport scenografic ideal pentru a ilustra luxul clădit pe mizeria umană. «Absurdul imagistic» este pe măsura absurdului sistemului pe care cineastul îl devoalează. Sunt numeroase secvențele cărora nu li te poți sustrage vizual și emoțional. Aș semnala doar traveling-ul — aparent neutru, dar cât de elocvent — de-a lungul plafoanelor încărcate de stucaturi și lustre, astfel filmate încât ai senzația unor stalactite moi gata să se prăbușească asupra-ți spre a te strivi. O imagine magistrală realizată de Călin Ghibu, colaborator constant al regizorului, amplifică valențele metaforice și alegorice ale parabolei, alternând subtilitatea cu pregnanța". Efectiv, imaginea (ca și scenografia, ca și muzica, de altfel) joacă un rol decisiv în sinteza filmică întreprinsă de regizorul Dan Pița, al cărui „recurs la metaforă" a fost sprijinit și finalizat de o echipă sudată și permanent „complementară" (în structurarea filonului simbolic): operatorul Călin Ghibu, compozitorul Adrian Enescu, scenograful Nicolae Ularu, monteuza Cristina Ionescu, inginerul de sunet Sotir Caragață, autoarea costumelor Cătălina Ghibu. Produs de „Solaris Film" București (în cooperare cu „Parnasse Production" Paris), *Hotel de lux* impune și prin distribuția actoricească, interpreții figurând, prin „semnul" lor, idei, concepții, fenomene (și mai puțin personaje tradiționale): Ștefan Iordache conturează o personalitate malefică, dictatorială, ubicuă, Irina Petrescu întrupează atribute generice ale Mamei, Valentin Popescu — în rolul Fiului — simbolizează lașitatea asumată, într-un univers al manipulării și mac(u)lării, ceilalți participanți la ritualul dezumanizării — Lamia Beligan, Irina Movilă, Ileana Popescu, Simona Bondoc, Alfred Demetriu, Marius Stănescu, Valeriu Delekeza, Constantin Cotimanis, Adrian Rățoi, Clara Popescu, George Custură, Cornelia Pavlovici au clipa lor de prim-plan, pentru a redeveni, apoi, „piesele" unui decor uman sumbru și înfricoșător.

Pentru o dată, la al doilea film post-revoluționar, Dan Pița renunță la parabolă în favoarea unei prospecții realiste a actualității: prin *Pepe & Fifi*, regizorul revine la „uneltele dintâi", cele din filmul de diplomă *Viața în roz* și din lungmetrajul care l-a consacrat, *Filip cel bun*. Ajuns la Montreal, filmul *Pepe & Fifi* a prilejuit felurite opinii în presa festivalului: s-a scris despre Dan Pița că este „un geniu al sumbrului", că excelează în „secvențele cu case dărăpănate, cu cerșetori mărunți drogați cu aurolac, cu beți furibunzi perorând profeții biblice", că regizorul „descrie prin intermediul unor personaje marginale un tablou decadent al României moderne", iar în „Le Journal de Montreal" se spune răs-

picat: „Dură, dură viața în România! Priviți cum Pepe și Fifi, cei doi eroi ai ultimului film realizat de Dan Pița, se chinuie să-și afle o cale într-o țară la fel de chinuită". Cronicile respective oferă o imagine veridică a filmului: principalele personaje sunt tineri frumoși, marcați însă de avatarurile tranziției și de moștenirile epocii dictatoriale. Pepe (Cristian Iacob) își negociază salariul mizerabil cu lovituri de pumn într-o sală de box, sora sa (Irina Movilă), Fifi, își vinde farmecele unui proxenet pentru a aduce dolari în casă, prietenul Carol (Mihai Călin), obosește împingându-și scaunul de paralitic și strigându-și neputința la megafon (vocea regizorului se aude la propriu în film, prin porta-vocea acestui „cel mai lucid–disperat" personaj al intrigii, care refuză să creadă, în ciuda relelor din jur, că speranța este doar un vis, o deșertăciune). În jurul eroilor, „moștenirea" epocii ceaușiste reprezintă un decor apocaliptic: blocurile pe jumătate construite, bișnițarii pe la colțuri de stradă cu traficul lor de valută, discotecile în care fetele își racolează clienții sub privirile proxeneților, stațiile de metrou unde copiii abandonați prizează aurolac spre a-și uita soarta, birourile luxoase ale avocaților care negociază prețul copiilor adoptați în străinătate. „În această junglă, unde voturile se cumpără cu o supă, cei mai puternici câștigă, protejați de o mână misterioasă, în timp ce toți cei slabi eșuează în mizerie" — se spune într-o cronică din Canada. „Îndepărtându-se de stilul alegoric și baroc din *Hotel de lux* — se scrie în continuare —, Dan Pița semnează aici un dur rechizitoriu împotriva regimului social și politic din țara sa". Nu știu dacă filmele lui Dan Pița sunt „dure rechizitorii" (așa, ca filmele lui Daneliuc), s-ar putea ca intențiile scenariului — scris de regizor în colaborare cu Ioana Eliad — să fi fost depășite de film. Cert este că metaforele nu lipsesc nici în această „prospecție a cotidianului" (trimițând spre „dosare fierbinți" ale epocii), chiar dacă personajele rămân doar pretexte pentru „mizeria cotidiană" (nu acced spre o idee structurală, cum era aceea din filmul *Privește înainte cu mânie* — film asemănător ca tematică —, unde scenariul lui Petre Sălcudeanu puncta un adevăr indiscutabil: oamenii cinstiți n-au nici o șansă în harababura tranziției). La fel de cert este faptul că „marca Pița" se simte cu evidență în *Pepe & Fifi*: ajunge să amintim secvențe cum ar fi tăierea pletelor — pentru ca Fifi să încapă în „recuzita contestatară" —, superba înălțare a zmeului pe ploaie — un „incident" profund metaforic — sau raza de lumină la capătul înnebunitorului labirint din final (racorduri cu propria operă: tăiatul părului răspunde secvenței din *Rochia albă de dantelă*, luminița-speranță era și la capătul coridorului din *Pas în doi*). Alături de colaboratori versați precum compozitorul Adrian Enescu, inginerul de sunet Sorin Caragață, scenograful Nicolae Drăgan, regizorul Dan Pița a acordat încredere multor nume noi: co-scenografa Geogeta Solomon, autoarea costumelor Liliana Cenean și operatorul Dan Alexandru (care învață să înoate, iată, în ocean și o face cu dezinvoltură de campion). Alături de trio-ul performant amintit — toți trei interpreții rolurilor principale, Irina Movilă, Mihai Călin, Cristian Iacob pun limpede în lumină neliniștile și spaimele existențiale ale personajelor — mai joacă în film Costel Constantin (în rolul unui proxenet angrenat în afaceri dubioase), Damian Crâșmaru (tatăl senil-resemnat al eroilor), „domnul Ilarion" (un neprofesionist, spectaculos în rolul Cerșetorului), Charles Maquignon (o prezență).

A urmat, în filmografia lui Dan Pița, cel mai ambițios proiect estetic (al unui program artistic mereu ambițios): *Eu sunt Adam!*... O ecranizare după scrieri de Mircea Eliade, oricum ai lua-o, nu poate fi decât „ambițioasă", riscantă și dificilă. Cu atât mai mult cu cât nu este vorba despre un Eliade anume (o operă anume, un timp anume din existența

literară a autorului) ci despre... mai mulți Eliade (mai multe opere — de beletristică sau memorialistice —, din timpi diferiți ai scriitorului româno-francez). *Eu sunt Adam!*... își propune, în fapt, o sinteză de teme și motive din creația lui Mircea Eliade, alcătuită de Dan Pița („autor total" al peliculei, deci și scenarist), prin preluări — în primul rând — din proza fantastică a lui Mircea Eliade (nuvelele „Strada Mântuleasa" și „La țigănci"), dar și pagini de jurnal, cu pregnant caracter biografic. În mod, poate, paradoxal, atât principalele virtuți ale peliculei cât și scăderile sale își au originea în ambițiile demersului estetic. „Strigătul" cinematografic din *Eu sunt Adam!*... poartă și el, adânc gravată, marca cineastului, cu însemnele ei picturale, cu accentele ei anti-narative, cu sugestiile ei volante, cu predispozițiile „centrifugale" (în scopul depunerii unor „sedimente"). Este și un mare risc, desigur, în acest carusel scenaristico-regizoral, în care cele trei eroine obsedante din „La țigănci" — țiganca, grecoaica, ovreica — se amestecă cu personajele din „Strada Mântuleasa", cu semne din timpi social-politici diferiți, cu meditații târzii ale autorului, cu Adam, cel de dinainte de păcat... Sigur, lucrurile sunt foarte clare la originea lor „adamică": strigătul filmului, „eu sunt Adam cel dinainte de păcat!" nu este altceva decât încercarea disperată a intelectualului care a parcurs rigorile epocii totalitare de a-și regăsi identitatea pierdută, iar intelectualul din film, profesorul de violoncel care ajunge pe Strada Mântuleasa și care se va auto-compătimi că și-a pierdut până și limba, își are sorgintea în profesorul de pian Gavrilescu care trece prin experiența de la țigănci, încurcându-se atât de mult în trecut încât nu mai poate îndeplini proba ghicitului din „prezent". Nu întâmplător s-a spus despre eroul filmului — alunecat pe panta anchetelor comuniste, vreme de 12 ani, până la pierderea identității — că recurge la „tactica Șeherazadei", amânându-și sentința prin recurgerea la tot felul de istorioare colaterale interesului anchetatorilor. Filmul valorifică inspirat toate aceste „trimiteri", după cum inspirată este recurgerea la o actriță precum Rodica Dianu pentru rolul „tovarășei ministru" Ana Vogel (care, deloc întâmplător, este și matroana bordelului de la țigănci), interpreta izbutind să sugereze perfect amenințarea Anei Pauker într-o epocă de tragică amintire pentru intelectualitatea — și nu numai pentru intelectualitatea — românească. „Centrifuga" este reclamată până și de tactica Șeherazadei. Numai că, după învârtirea frenetică, chiar dacă o secvență sau alta, luate separat, îți comunică stări bine marcate, „sedimentul" rezultat se reduce la o idee directoare, la câteva avataruri ale profesorului în contact cu o adevărată escaladă a absurdului într-o epocă revolută. Strigătului „Eu sunt Adam!" i se asociază, prin modul în care este gândit și structurat filmul, strigătul „Eu sunt Pița!": metaforele sunt permanente în demersul regizoral, iar dincolo de simbolurile reprezentate de personaje, de ambianțe, de întâmplări, *Eu sunt Adam!*... rămâne un film „de stări" (psihologice, filozofice, morale, umane pur și simplu), împinse către cote-limită. Filmul poate însemna, deopotrivă, „Eu sunt Ștefan Iordache!", actorul realizând — singur — una dintre cele mai performante interpretări din întreaga sa carieră (scenică și filmică) de excepție: prin el, fantasticul, straniul și enigmaticul filmului capătă „materializări" și „spiritualizări" percutante, evenimentele dobândesc, deopotrivă, semnificații sacre și profane, actorul își asumă extravaganțele, traumele, suferințele personajului cu o concentrare perfectă — dând „credibilitate incredibilului" cum scria cineva —, întâmplările halucinante ale tramei fiind privite de personaj atât ca martor cât și ca participant. În film apar mulți actori — unii cu roluri duble, tehnica denotativă și conotativă fiind preluată de scenarist de la autorul prozelor ecranizate, în care epicul evoluează în planuri diferite și paralele de semnificație —, printre interpreți

se află Marius Stănescu, Irina Movilă, Cristian Iacob, Costel Constantin, Dan Morariu, Mihai Călin, câteva „interprete speciale" ca Daniela Nane, Alina Chivulescu, Liliana Bâclea, Florinela Grappini, Andreea Petrescu, Adriana Teodorescu (dar multe din aceste „mini-portrete" se pierd în vârtejul centrifug). Operatorul Dan Alexandru — lansat de regizor în filmul anterior — conferă imaginii dramatism și lumini stranii, fiind, alături de compozitorul Adrian Enescu (care, printre alții, s-a gândit și la Vivaldi), de inginerii de sunet Sotir Caragață și Anușavan Salamanian, de scenografa Georgeta Solomon și autoarea costumelor Ileana Oroveanu, de Ion Oroveanu care apare pe generic ca „art director" („eu sunt Ion Oroveanu!" se aude din sufletul filmului) — piese de bază ale ecuației artistice. „Eu sunt Mircea Eliade!" șoptește din când în când filmul: profesorul de violoncel preia ca atare replici din jurnalul scriitorului, aceea dureroasă, dinspre final, a literatului care își deplânge înfrângerile, printre care „pierderea limbii". Să reținem și opinia despre film a unei „spectatoare pariziene de origine română" (publicată în „Noul Cinema"): „Acest film este o magistrală sinteză a întregii opere atât de colosale a scriitorului eseist Mircea Eliade, istoric al religiilor și analist al miturilor. Aproape toate temele și simbolurile se regăsesc: bordelul, țiganii, identitatea, întrebările nietzscheene (Cine sunt? Cine m-a creat? Unde mă îndrept?), textele mărturie, Revoluția, moartea. E însuși Hamlet și fantoma tatălui".

După cum a demonstrat-o pe parcursul întregii sale creații, Dan Pița a evoluat de la un cinematograf al comunicării directe — plasat fie sub semnul actualității (cu personaje ale realității concrete), fie sub semnul referințelor culturale (ecranizări), fie sub semnul comercialului (westernuri în stil românesc) — la alambicate și estetizante parabole cu substrat politic. Aceste parabole cu substrat politic — mai estetizante sau mai puțin estetizante — au constituit o preocupare constantă a cineastului, de la *Concurs* și *Faleze de nisip* până la *Hotel de lux* și *Eu sunt Adam!...*, unele dintre metafore dobândind, cel puțin prin titlu, un caracter disident și premonitoriu (*Noiembrie, ultimul bal*), altele — *Rochia albă de dantelă* — anticipând, prin strigătul lor, strigătul de descătușare din decembrie '89. *Omul zilei*, parabola cu substrat politic prezentată pe ecrane în noiembrie 1997, reprezintă un alt moment „programatic" în filmografia regizorului. Dan Pița se întâlnește, pentru prima oară — în spațiul unui același film — cu scenaristul Radu F. Alexandru (care avea doar două antecedente cinematografice la activ, tot scenarii inspirate din actualitate, transpuse pe ecran de Dinu Tănase și Alexa Visarion). Metafora din *La capătul liniei* — scenariul de debut al lui Radu F. Alexandru — anunța sfârșitul unei epoci. *Omul zilei* aduce pe tapet dificultățile unui nou timp social-politic, acela al prezentului imediat. Personajul titular este șef de partid politic, membru al parlamentului, prosper om de afaceri, un „om al zilei" în toată puterea cuvântului. Trecut de prima tinerețe, dar cramponându-se încă de ea, el întreține o pasională relație amoroasă cu o tânără și frumoasă dansatoare. Un accident rutier (căruia îi cade victimă un iubit al eroinei) schimbă radical datele problemei: omul zilei este suspectat și anchetat, colegii săi de partid intră în alertă, declarațiile martorilor sunt incriminante, presa speculează scandalul și încearcă să compromită imaginea de lider politic a parlamentarului. Intervine în conflict și „omul din umbră" (de unde și ideea că oamenii zilei au și câte un om din umbră), un fost general de securitate, cu soluțiile lui machiavelice. Țința autorilor pare a fi caracterul duplicitar, ambiguu, al personajelor aduse — fiecare la rândul său — în prim-plan. Deloc întâmplător, ambigue sunt și împrejurările accidentului din debutul peliculei, ambigue sunt și jocurile de culise, ambiguu

este însuși deznodământul. Regizorul Dan Pița simte nevoia să precizeze, încă înainte de derularea post-genericului, că personajele filmului n-au tangențe cu realitatea, că orice asemănare este întâmplătoare. Numai că scenariul — scris în 1993, când realitățile erau altele — vizează, nu o dată, realități revolute, difuze în context de strictă actualitate (și, în altă ordine de idei, impresionează neplăcut prin stridențe sau vulgarități ale dialogului). În consens cu scenaristul — sau, mai exact, prin tușe complementare —, regizorul a definit tranziția cea de toate zilele ca o „natură moartă" — întorcându-ne gândul spre titlul inițial al peliculei —, desenând pe ecran (cu ajutorul operatorului Dan Alexandru, atent la nuanțe) dramatice contradicții între aparențe și esențe. Ștefan Iordache creează încă un personaj antologic, un „om al zilei" care impune prin forță, autoritate și dinamism, disimulându-și perfect intențiile nefaste. George Mihăiță face o compoziție, la rândul ei, memorabilă, un rol unic în filmografia sa, acela al unui fost securist care nu își trădează până în final venalitatea și gândurile ascunse. Mai joacă în film Victor Rebengiuc (un politician veros), Maia Morgenstern (un procuror original), Cristian Iacob (un martor incomod), Vladimir Găitan (cu câteva replici ieșite din comun), Costel Constantin, Vlad Rădescu, George Alexandru, Liana Ceterchi. În rol principal, Alina Chivulescu are meritul de a nu se fi „pierdut" lângă un partener de elită ca Ștefan Iordache. Din echipa filmului — în ton cu intențiile regizorale — au mai făcut parte factotum-ul Ion Oroveanu, compozitorul Anton Șuteu, monteuza Cristina Ionescu, inginerul de sunet Anușavan Salamanian. Aici se oprește — pentru moment — filmografia regizorului Dan Pița: filmul *Autor necunoscut* — deși încă din forma inițială, încheiată înainte de decembrie '89, putea fi considerat reprezentativ pentru cineast — n-a fost finalizat conform intențiilor regizorului, prin reluarea personajelor „după zece ani", și, în consecință, este necunoscut spectatorilor.

UN TESTAMENT CINEMATOGRAFIC

Intrarea în producție a unui film precum *Somnul insulei* de Mircea Veroiu prilejuia, în vara anului 1993, o conferință de presă deloc oarecare: la „pupitru" se aflau atunci producătorul peliculei — reputatul regizor Dan Pița — și regizorul Mircea Veroiu, întors dintr-un auto-exil parizian pentru a realiza acest film. Asistam, atunci, la un moment marcant din viața cinematografiei naționale. Nu era vorba numai de întoarcerea unui cineast important în spațiul creației cinematografice românești, era vorba depre refacerea unui „tandem" care a însemnat mult în istoria filmului nostru, în diferite faze evolutive. Datele problemei, sigur, erau altele: cei doi cineaști aveau funcții schimbate în ecuația creației (colaborările lor anterioare, din anii debutului comun, vizaseră creația propriu-zisă), dar tocmai faptul că *producătorul* Dan Pița a întins, atunci, o mână de ajutor regizorului Mircea Veroiu, când acesta avea neapărată nevoie de o mână de ajutor (pentru că virtualii sponsori ieșiseră în ultima clipă dintr-un „târg" încheiat) denota refacerea unei solidarități de breaslă, cel puțin într-un segment al ei (pentru că, altfel, coeziunea precară a realizatorilor de filme constituie, alături de barierele economice, o cauză principală a disfuncționalităților productive). Revenind la film, nu poți trece indiferent pe lângă „coincidența" primordială: întors în România, după o destul de lungă absență — plecase din România

în '86 —, regizorul făcea un film, poetic și dramatic, despre condiția emigrantului. Recunoaștem în *Somnul insulei* motive predilecte ale regizorului: solidaritatea întru ideal și pierderea iluziilor din tinerețe, „semnul șarpelui" și „sfârșitul nopții", camaraderia și trădarea, precum și tentativele consecvente de portretizare morală a intelectualului în diferite faze evolutive — sau involutive — ale societății românești. De reținut este și modul în care regizorul a făcut joncțiunea cu romanul de inspirație, „Al doilea mesager" de Bujor Nedelcovici. Scris în 1982, refuzat de editurile românești, romanul a apărut la editura pariziană „Albin Michel" în 1985, atrăgând atenția regizorului încă înainte de revoluție. Destinul cinematografic al cărții a fost decis, probabil, și de întâmplarea că atât Bujor Nedelcovici, cât și Mircea Veroiu s-au auto-exilat aproape în același timp în Franța, dar mai ales de pasiunea lor comună de a medita, în operele lor, asupra relației dintre artist și putere. Între roman și scenariu (semnat, împreună, de romancier și regizor) există, însă, și mari deosebiri, pentru că experiențele personale ale celor doi autori, ca și temperamentele lor s-au dovedit diferite: romanul este un amalgam de stări, regizorul a optat pentru formula decantării unei acțiuni cât mai coerente cu putință, tocmai pentru a pune în evidență mai bine condiționările realiste ale unei trame de natură, totuși, abstractă. Spațiul de desfășurare a intrigii este o insulă, o insulă a Victoriei (a victoriei — cum se șoptea pe vremuri — socialismului „împotriva întregului popor"). Un scriitor reputat se întoarce pentru a încerca să înfrunte teroarea unui regim opresiv ale cărui aberații sfidează limitele imaginabilului. Un omnipotent Guvernator conduce destinele insulei, un sofisticat institut de „reeducare" uniformizează reacțiile, sentimentele și gândurile locuitorilor, o imensă cantină oferă cetățenilor sursa unică de hrană, cât despre hrana spirituală ea constă exclusiv din discursurile Guvernatorului. Pentru erou, un om liber și demn, hotărât să reziste presiunilor de orice tip care atentează asupra demnității sale, propria experiență din Insula Victoriei devine cea mai directă mărturie a sistemului opresiv „de tip nou" din spațiul — totuși — de *ficțiune politică* al peliculei, unde „mecanismele îngenunchierii" sunt atât de bine reglate, atât de perfect puse la punct încât nu pot duce decât spre o unică, definitivă, soluție existențială. Cineastul nu-și dezminte tușa artistică atât de particulară, materializată, de-a lungul anilor, printr-o rafinată picturalitate a cadrelor (pe arcurile stilistice dintre *Nunta de piatră* și *Dincolo de pod*, dintre *Șapte zile* și *Adela*, dintre *Să mori rănit din dragoste de viață* și *Sfârșitul nopții*), în timp ce tânărul operator Gabriel Kosuth conferă dimensiuni tragice exterioarelor și interioarelor fără speranță ale filmului. Acest „studiu de atmosferă" este întregit de contribuțiile inspirate ale muzicii lui Adrian Enescu și ale scenografiei lui Cristian Niculescu, un pigment de culoare sentimentală revenind costumelor desenate de Maria Peici. Ovidiu Iuliu Moldovan parcurge cu o implicare totală fazele simptomatice ale unei tragice experiențe existențiale, îl scondează Elena Albu (cu mare eleganță interpretativă în portretizarea unei iubite sacrificate), Marcel Iureș (cu sclipiri de frumusețe sufletească în rol de prieten), Dan Condurache (un „conformist" fără echivocuri sau — altfel spus — un colaboraționist fără scrupule), Rodica Mandache (cu o descărcare nervoasă de „om la capătul puterilor"), Ștefan Sileanu (un Guvernator „ideal" pentru demonstrația filmului), Mircea Albulescu, Corina Dănilă, Natașa Raab, Vlad Rădescu. Îmi exprimam speranța, după premieră, că — în ciuda unor semne avertizante — întoarcerea regizorului acasă nu va avea nimic comun cu întoarcerea acasă a eroului său în insula bătută de vânturi și mâncată de viermi. Din păcate, mai târziu am înțeles, filmul „regăsirii de sine" era și filmul „despărțirii de sine", începutul unui febril *adio*,

spus cinematografului și vieții: regizorul nu s-a întors acasă numai ca să facă filme! Și nu poate fi o „simplă coincidență" faptul că, întors acasă, după șapte-opt ani de emigrație, a făcut un film, *Somnul insulei*, despre drama exilului și tragedia întoarcerii acasă...

În filmografia lui Mircea Veroiu au urmat alte două filme de referință, consacrate unor lumi prăbușite și unor dureroase exiluri interioare: prin *Craii de Curtea Veche* și *Scrisorile prietenului* (un film TV) regizorul a scris încă două impresionante pagini ale testamentului său artistic. Capodoperă a unui artist împătimit de mirajele expresiei literare și artistice, romanul lui Mateiu I. Caragiale rămâne în literatura noastră o creație-unicat, ale cărei virtuți dominante (rafinata orchestrație stilistică, sentimentul acut al nuanțelor, fraza melopeică desfășurată în cadențe largi, voluptatea „coloristică" a limbajului, îmbinarea expresiilor rafinate cu cele argotice, de mahala etc, etc.), virtuți preponderent literare, nu sunt tocmai ușor de ecranizat. G. Călinescu „citea" în *Craii de Curtea Veche* o „savoare ciudată, un aer de puternică originalitate, o mișcare moale, voluptuoasă, un farmec indefinit care trăiește deasupra paginilor". A fost o primă „dificultate" a regizorului în ecranizarea propusă. În al doilea rând, regizorul n-a mai avut la dispoziție aproape nimic din „Bucureștiul crailor", acel amestec ciudat, grotesc de rafinament și erudiție cu trivialitate și ignoranță, întrepătrunderile bizare de balcanism și occidentalism. Cel de al treilea handicap a fost, desigur, epica restrânsă a romanului. În mare măsură, filmul a depășit dificultățile. Ceea ce s-a pierdut prin absența străzilor de altădată — oricum, exterioarele au fost reconstituite, cât s-a putut, cu pricepere și finețe de către scenograful Ștefan Antonescu —, s-a recuperat prin opulența interioarelor (casa Pașadia sau apartamentele Arnotenilor, bordelul și lupanarele, celelalte ambianțe pe care își pune pecetea spiritul crailor, filmate de operatorul Marian Stanciu cu filtre „de asfințit"), ca și prin toate celelalte elemente de atmosferă (printre care, nu în ultimul rând, costumele imaginate de Ileana Corciova și muzica de factură clasică, selectată și „armonizată" — cu contrapuncte și necesare disonanțe — de Verona Maier). Alternarea povestirii la persoana întâi din roman, cu „spovedaniile" crailor, este înlocuită de autori (scenaristul Ioan Grigorescu și Mircea Veroiu, ca autor al adaptării cinematografice și ca regizor) prin crearea unui personaj după chipul și asemănarea prozatorului, „vocea unui gând" devenind o ființă, cu nume (Cara — de la Caragiale, desigur) și cu renume. De altfel, regizorul Mircea Veroiu devine el însuși — urmându-și dispoziția testamentară —, ca și Mateiu I. Caragiale, cum spunea Perpessicius, un „confesor al crailor". De la *Somnul insulei* încoace, regizorul s-a plasat, permanent, în interiorul dramelor aduse pe ecran: „insula" de niciunde este *a lui* și *a noastră*, „somnul" este *al lui* și *al nostru*. În *Craii de Curtea Veche* regizorul merge chiar mai departe, el se află mereu alături de personajele sale, mirat și sedus de natura lor paradoxală, amestecându-se cu Pașadia (Mircea Albulescu) și Pantazi (Ovidiu Iuliu Moldovan), cu Pirgu (Răzvan Vasilescu) și Cara (Marius Bodochi) în călătoria la porțile Orientului. Deloc întâmplător, *motto*-ul romanului („que voulez-vous, nous sommes ici auz portes de l'Orient, ou tout este pris à la légère..."), aparținând lui Raymond Poincaré, este plasat de regizorul MirceaVeroiu la sfârșitul filmului, premisele prozei devenind concluzii în filmul de azi și însăși caracterizarea „porților Orientului", „unde totul este luat în ușor" își modifică sensurile primare. Alături de personajele mateine, Mircea Veroiu simte „blestemul locului" (atât de lucid și pertinent analizat de Pașadia). Filmul *Scrisorile prietenului*, realizat în 1997, dobândea semnificații speciale la împlinirea a două decenii de la cutremurul devastator din primăvara lui 1977 și de la prăbușirea în neființă a

scriitorului A.E. Baconsky, ale cărui proze scurte („Cel mai Mare" și „Farul") au inspirat proiectul cinematografic. N-aș trece repede pe lângă o confesiune a regizorului la premiera acestui film: „Sunt ca un karatist... Am «doi dani»: Dan Pița, care m-a ajutat să fac film la întoarcerea din Franța și Dan Necșulea, mulțumită căruia am realizat acest film la TVR. Am ajuns la o zonă care privește viața și existența mea, dacă mă gândesc bine, am în urmă 30 de ani de film și mă întreb de multe ori dacă existența mea a fost reală sau pur și simplu o trecere prin vis. La urma urmei, cred că sunt o ilustrare a magistralei concluzii a lui Calderon de la Barca «La vida es sueño», iar filmul acesta cred că e, practic, declarația că am existat numai pentru și prin film. *Scrisorile prietenului* este un film testament. Îmi place să cred că este un obiect de artă, că va fi acea casetă cu care mă voi duce acasă când se va trage oblonul. Cum bine știți, cinematografia noastră dispare. Deși redusă, elita ei trebuie să existe". În prima parte a filmului, utopia lui Anatol Baconski dobândește culorile unei farse sinistre, parabola accede pe teren social, vizează „soarta cetății", filmul devine sarcastic, în tot, în acțiune, în personaje, în deznodământ, ironia la adresa ipocriziei solemne este acaparantă, atmosfera cetății împrumută ceva din Isarlîk-ul lui Ion Barbu dar și accente de baroc occidental, subtextul strecurând ideea că în spatele exaltării zace „umbra incertitudinii", o concluzie valabilă oricând și oriunde. Partea a doua a filmului extrage în prim-plan o altă idee, imposibilitatea comunicării: locurile „de exil și de amintire barbară", prin metaforele lor, definesc un climat de mister și o exaltare a solitudinii, farmecul filmului — ca și al povestirii originare — stă tocmai în întreținerea misterului, în întreținerea echivocului, regizorul însușindu-și până la ultimele consecințe punctul de vedere al scriitorului privitor la singuratecul paznic de far: „viața lui e sub o zodie de blestem și taină, e mai bine să nu afli puținul pe care-l știu eu". Pe „masa de lucru" a regizorului Mircea Veroiu s-au aflat alături, în aceeași fază de creație, Mateiu I. Caragiale și A.E. Baconski, *Craii de Curtea Veche* și *Scrisorile prietenului* (așa cum A.E. Baconski — după cum scria Eugen Simion — îl avea pe Mateiu I. Caragiale pe masa lui de lucru). În ultimă instanță, filmul lui Mircea Veroiu este și el o „scrisoare a unui prieten", un prieten spiritual al celor doi scriitori cărora le aduce un respectuos omagiu (lui Anatol Baconski chiar la douăzeci de ani după tragica lui prăbușire din martie '77), un paznic de far al tânărului debusolat — care poate fi eroul sau spectatorul misterioaselor întâmplări de pe ecran — și un prieten devotat al cinematografului, căruia îi aduce, de asemenea, un omagiu, de suflet și de credință, prin „kinetoscopul" din far și prin seducătoarele citate din propriile filme: însuși regizorul — ați văzut — își considera filmul un testament... Alături de regizor, la acest film-profesiune de credință, a fost operatorul Liviu Pojoni (*Scrisorile prietenului* fiind și un film „de imagine"), scenografii Eva Szantayi și Radu Corciova (*Scrisorile prietenului* fiind și un „film de ambianțe"), autoarea costumelor Ioana Corciova, co-scenaristul Stelian Stativă și protagoniștii distribuției, Liviu Lucaci (un debutant în rol principal), Mircea Albulescu (raliat profesiunii de credință regizorale), Ștefan Sileanu (în „somnul" altei insule), Ilinca Goia (cu frumusețea ei ostentativă), Roxana Ivanciuc, Petre Lupu, Valeriu Popescu, Cristi Iacob, Boris Petroff, Ion Pavlescu.

Avea să mai facă un singur film, Mircea Veroiu, până la tragicul Crăciun al lui 1997... *Femeia în roșu*... Pentru a-și transpune pe ecran gânduri, preocupări și spaime contemporane, regizorul și-a asumat, implicându-se, un best-seller postrevoluționar, romanul „Femeia în roșu" de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăeș, pe care l-a scenarizat singur (cu avizul și îndemnul autorilor, desigur), pentru a-și încorpora în

drama emigrantului din paginile cărții propriile stări și sentimente, propriile meditații privind însești rosturile artei sale. Prin *Femeia în roșu*, Mircea Veroiu a revenit la tema sa prioritară, abordată și-n filmul întoarcerii acasă: drama emigrantului. Numai că, de data aceasta, se afla la capătul drumului început prin *Somnul insulei*: „Mă bucur că despărțirea de cinematografie (impusă) pe care o sufăr se face cu acest film. Teme importante — destin, forța de a rezista împrejurărilor potrivnice, impertinența cotidiană a debutanților se împletesc pentru acest «rămas bun»... Într-o prea tânără bătrânețe mă despart de film cu gândul că deșertul cultural e în față și nu în urmă, cum scriu atâția (cel puțin în cinematografie). Dar o țară care se agață cu disperare și neputință de ultimele trepte ale civilizației era normal să renunțe la primele trepte ale civilizației și culturii. Iar cinematograful e printre ele. Rămas bun!" Cei trei autori ai romanului sunt ei înșiși „personaje" în cartea lor, ei reconstituie la persoana întâi tragedia „femeii în roșu", biografia palpitantă a bănățencei Ana Cumpănașu, alias Anne Sage, care, ajunsă la Chicago prin ani '20, l-a dat pe mâna poliției, în anii prohibiției, pe unul ditnre cei mai faimoși gangsteri ai vremii, John Dillinger. „Filmul" existenței agitate a eroinei înstrăinate de țară — cu gestul-limită al trădării lui Dillinger ca o ultimă posibilitate de supraviețuire în „țara tuturor posibilităților" dar și ca o prăbușire inexorabilă (prin consecințele sale fatale) — constituie substanța narativă a romanului, a scenariului și a filmului. Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăeș au lăsat să se întrevadă în carte — cartea fiind, în ultimă instanță, o experiență stilistică de sorginte textualistă — și tainele „laboratorului lor de creație", asumându-și rolul de principali comentatori ai tramei și oferind cititorilor un colaj atractios, cu pasaje de reportaj, tăieturi din presă, fragmente de eseuri, interviuri, fișe de lectură (toate, pentru a reconstitui destinul tragic al „femeii în roșu", bănățeanca din Chicago). Regizorul Mircea Veroiu, deși mai prezent în film ca niciodată — uneori identificându-se chiar cu eroina —, recurge la o stratagemă, comentează evenimentele într-un mod indirect, prin două din personajele sale, un tânăr regizor și prietena lui (o scenaristă în pragul debutului), care realizează un „film în film" despre Ana Cumpănașu, stând de vorbă, în Banat, cu persoane care au cunoscut-o, re-parcurgând itinerariul american al eroinei. Drama emigrantei este evocată, așadar, de cei doi tineri cineaști din film (interpretați de Cătălina Mustață și Marius Stănescu), care mărturisesc în final — Mircea Veroiu nu iartă nimic! —, când sunt întrebați cum au reușit să facă un film într-o perioadă de cruntă austeritate pentru producția națională, mărturisesc că au avut o mare șansă, a murit un regizor bătrân și, fiindcă ei aveau scenariul pregătit... Pe bună dreptate se scria, despre *Femeia în roșu* că, într-o perioadă de tristă, perseverentă campanie de pervertire, prin sex și violență, a gustului public, Mircea Veroiu este autorul unui „film frumos în toată puterea cuvântului" (Gabriela Hurezean în ziarul „Național"). Împreună cu înzestratul operator Marian Stanciu, cu Radu și Ioana Corciova, ca autori ai decorului și respectiv — ai costumelor, cu compozitorul Virgil Popescu, regizorul a conferit evocărilor o atașantă „patină de epocă", secvențele respective dobândind tonalitățile unui album fotografic de odinioară. Dintr-un astfel de album descinde și eroina, Anne Sage, în interpretarea de mare firesc, rafinat nuanțată, a Elenei Albu, care disimulează, sub aerul dinamic și activ al personajului, tandrețe și sensibilitate, distincție, reflecție și sugestie, o — cât se poate de omenească — doză de vulnerabilitate. Doar câteva alte nume dintr-o distribuție numeroasă: Radu Amzulescu (Dillinger), Dragoș Pâslaru și Răzvan Popa (personaje din amintirile eroinei), Olga Tudorache (într-o secvență antologică, voit teatrală), Maria Junghietu, Valentin

Mihali, George Petcu. La scurtă vreme după premieră, regizorul — cu simțul datoriei împlinite — și-a luat promisul „rămas bun". Criticii, unii prieteni și colegi (Magda Mihăilescu, Dana Duma, Natalia Stancu, Radu Gabrea, subsemnatul) au scris, la despărțire, cuvinte frumoase în zilele acelui Crăciun tragic. Voi transcrie, aici, gândurile unuia dintre ultimii colaboratori ai lui Mircea Veroiu, scriitorul Mircea Nedelciu, care avea să-l urmeze curând în lumea umbrelor: „Pentru că în cinematograful românesc nu mai era loc pentru poezie și rigoare, pentru rafinament și pentru stil, Mircea Veroiu s-a dus la Spitalul Fundeni și, de acolo, în zi de Crăciun, s-a dus în lumea în care e astăzi Fellini. Mă rog la Dumnezeu să-i ierte păcatele și să-l primească pe acel platou din aripa nouă a Paradisului unde se filmează pentru alinarea durerilor și iertarea păcatelor".

„PISICA RUPTĂ" ȘI ESTETICA URÂTULUI

Cel mai activ cineast post-revoluționar a fost Mircea Daneliuc: el a propus spectatorilor, până în anul 2000, șase filme de lungmetraj. Este drept: două dintre aceste filme au fost „gândite" înainte de '89. Dar să le luăm pe rând... Primul film al lui Mircea Daneliuc din anii '90 a fost *A unsprezecea poruncă*. O metaforă. O metaforă antitotalitară (cu trimiteri, deopotrivă, spre dictaturi fasciste și comuniste) scrisă înainte de '89, finalizată și transpusă în imagini după '89. Forța ideatică a filmului ar fi fost, neîndoios, mult mai mare, dacă filmul ar fi putut fi realizat — prin absurd — atunci când a fost conceput, în anii dictaturii, adică. Parabola celei de a unsprezecea porunci — care nu poate fi alta, în contextul dat, decât „să nu poruncești!" — dobândește, la Daneliuc, concretețea unei „ierni absolute", regizorul concentrând, în spațiul simbolic al filmului său, lumea deteriorată de la sfârșitul celui de al doilea război mondial, experiențe concentraționare de tipul „fenomenului Pitești" precum și ecouri din imediata actualitate, din starea de spirit a României post-decembriste, punctul de pornire al filmului rămânând — cum se specifica și în titlul inițial al peliculei — „A" de la Adolf (și nu numai de la Adolf) și „E" de la Eva (și, desigur, nu numai de la Eva). Din pricina „întârzierii", mesajul inițial al filmului s-a diluat, dar, pe de altă parte, *A unsprezecea poruncă* a marcat un moment esențial în evoluția regizorului: s-a simțit clar, în starea de spirit a cineastului, că și-a dobândit „libertatea de mișcare". Vorbind — în „romanul" său „Pisica ruptă" — despre modul în care a realizat primul său lungmetraj din carieră, *Cursa*, Mircea Daneliuc nota concis: „L-am făcut cu pofta recrutului și pândit din toate părțile". În 1990 nu-l mai pândea nimeni, regizorul și-a descătușat propria inspirație creatoare. Sigur, acest câștig de esență al regizorului (și al revoluției române!) n-a condus automat la capodopere. Marele film al regizorului — după aproape 20 de ani de la premieră — rămâne *Croaziera*. Filmografia cineastului din anii dictaturii și ai cenzurii vorbește explicit despre forța artei (adevărate) împotriva presiunilor de orice fel, rămâne un document al rezistenței și al disidenței: în ciuda intemperiilor vremii aceleia (sau, poate, tocmai datorită lor!), Mircea Daneliuc și-a construit atunci o operă cu exemplari parametri civici, filozofici, morali și estetici: ascuns între titlurile unei filmografii de clasă („ascuns" chiar de gospodarii „epocii de aur", care abia într-un târziu și-au dat seama de „nocivitatea" peliculei și au ferit-o de ochii spectato-

rilor), filmul *Croaziera* rămâne, peste ani, cum am arătat, un „vârf de lance", tocmai prin mesajul său tranșant: e nepriceput și periculos cârmaciul, corabia se scufundă! Să fie adevărat, oare, paradoxul lui André Gide conform căruia arta se naște din constrângere, trăiește din luptă și moare de libertate? Ce s-a întâmplat după '89 (în afara faptului că a revenit în actualitate Gide)? Mircea Daneliuc avea adunate în el, ca un năduf, câteva filme. A simțit nevoia să le strige. Și le-a strigat. Dar s-a petrecut un lucru mai puțin scontat, probabil, de regizor. Filmele acestea „gestante" — niște metafore, și ele, ca *Glissando*, ca *Iacob*, ca amintita *Croazieră* —, gândite *înainte*, și-au pierdut *după*, nu numai din pricina caracterului lor „țipat", o bună parte din forța de convingere, mai ales pentru că filmul românesc își câștigase între timp dreptul la „directețe", ultragiat decenii la rând. Filmul *A unsprezecea poruncă* — deși distins cu Marele Premiu (pe 1991) al Uniunii Cineaștilor, deși printre laureații acelorași premii au fost actorii Constantin Dinulescu, Valentin Uritescu și inginerul de sunet Anușavan Salamanian, deși s-a bucurat de imaginea minuțios „lucrată" de Florin Mihăilescu, deși s-a bucurat de alte interpretări valoroase (Rodica Dianu, într-n rol antologic) — n-a produs, așadar, impresia scontată, mesajul său a rămas destul de nebulos, chiar dacă unul dintre avertismentele filmului rămâne actual și astăzi: pe ruinele unei dictaturi nu-i obligatoriu să crească o democrație ci este foarte posibil să se dezvolte o nouă dictatură. În filmografia lui Mircea Daneliuc a urmat *Tusea și junghiul*. O comedie. Un film inspirat din povestea lui Ion Creangă cu fata moșului și fata babei, scris, de asemenea, înainte de '89, care și-a diminuat, la rându-i mesajul la ora premierei (vara anului 1992). Altfel stăteau lucrurile dacă filmul ar fi fost realizat — tot prin absurd — în anii scrierii sale, deci, pe vremea în care „moșul" și „baba" trăiau încă, pe vremea în care „tusea" și „junghiul" îmbolnăveau peisajul românesc. Astfel se face că *Tusea și junghiul* — un film deloc gratuit la data conceperii sale, o realizare veselă, savuroasă și spumoasă în final — a trecut aproape neobservat la premieră. Aceasta, deși umorul este uneori exploziv (ca-n *Secretul armei... secrete* de Alexandru Tatos, numai că filmul acela rula pe ecrane în 1989!), deși interpreții se întrec pe sine adeseori de-a lungul filmului — Ernest Maftei și Olga Tudorache, moșul și baba, Cecilia Bârbora, Liliana Mavriș, Ilinca Tomoroveanu, Maria Gligor —, deși toți ceilalți colaboratori ai regizorului — operatorii Florin Mihăilescu, Sorin Dumitrescu, compozitorul Ion Cristinoiu, monteuza Maria Neagu, scenograful Alioșa Stancu, autoarea costumelor Svetlana Mihăilescu, inginerul de sunet Anușavan Salamanian — contribuie eficient la crearea unor momente de virtuozitate comică.

După aceste două experiențe — ele însele tranzitorii —, regizorul a înțeles că stilul parabolic (fără de care nu se putea face cinema în anii dictaturii) și-a trăit traiul. S-a decis să spună lucrurilor pe nume, a simțit nevoia să-și mute disperarea și frenezia în realitatea imediată, „în stradă" (din nou în stradă). Contestația cineastului a devenit explicită și brutală. Prima sa incursiune cinematografică în actualitate a fost și cel mai sonor „semnal de alarmă", filmul *Patul conjugal*. În colimatorul cineastului a intrat cam tot ce putea din realitățile tranziției: dificultățile greu de suportat ale cotidianului familial, soarta crudă a culturii, tranzacțiile cu prostituate din plin centrul Bucureștiului sau cu destinații anatolice, lipsa de credibilitate și de rost a unor partide politice, senzaționalul ieftin dintr-o „anumită parte a presei", ofensiva bișnițarilor și practica incurabilă a mitei, consecințele și implicațiile mineriadelor și țiganiadelor, Piața Universității, peisajul dezolant al Capitalei demolate și încremenite în construcții neterminate, soarta crudă a învățământului, recru-

descența „sectoriștilor" de odinioară, timpul glorios al pornografiei, nostalgiile ceaușiste insinuate în opinia publică, nevoia tradiționalului (pardon) „șut în cur" — din „motto"-ul cinematografic semnat de Petre Țuțea —, tăcerea disperată a macaralelor uitate pe șantiere, dificultățile artei a șaptea în relația cu spectatorii (unul dintre principalele locuri de acțiune ale peliculei fiind un cinematograf bucureștean cu săli goale), continuele predispoziții greviste. La acesta capitol — dacă am „citit" bine și dacă regizorul n-a uitat cumva un mic episod din existența-i postrevoluționară (pe care l-am evocat într-un capitol anterior) —, Mircea Daneliuc devine chiar autoironic, pentru că personajul din fața Sălii Palatului cu lozinca „Români, vi se pregătește ceva!" aduce cu... el însuși, la ieșirea din iarna lui '90, în fața Ateneului Român, după concertul lui Sergiu Celibidache, când, decis să lupte pentru viitorul cinematografiei naționale, impulsiona unul din pașii discutabili, acela al „desprinderii filmului de cultură". Sigur, *Patul conjugal* rămâne un film foarte important în creația regizorului-scenarist Mircea Daneliuc. *Patul conjugal* însemna — cel puțin teoretic — înscrierea unuia dintre cei mai importanți „cineaști ai rezistenței" pe orbita unui cinema de autor total, eliberat de rigorile cenzurii și autocenzurii, cu obiective specifice unui alt timp social. Câștigând — efectiv — în directețe, regizorul și-a pierdut, însă, luciditatea (care a determinat capodoperele sale), a transformat speranța într-un element derizoriu al gândului său artistic, a renunțat la tresăririle de demnitate ale discursului său moral. Ca să înțelegem mai bine unde ajunsese Daneliuc cu lehamitea personală, este suficient să revedem epilogul filmului său din 1993, *Patul conjugal* în care a prefigurat Capitala anului 2006 (în paranteză fie spus, se apropie „scadența"): în așteptarea „creșterii zero", sinistrele blocuri neterminate, cu macaralele lor ruginite, sunt la locul lor, viața s-a degradat într-un hal fără de hal, din oameni n-a rămas decât latura lor monstruoasă, pe mesele lor niște paste făinoase, iar în paturile lor conjugale niște amoruri hidoase. Este un epilog de-a dreptul fatalist — că viața... l-ar putea confirma, asta e o altă problemă! —, de fapt un mormânt pentru speranțele cineastului.

La acest punct se afla regizorul când s-a apucat de un nou film, *Șoapte de amor* i-a zis într-o primă fază de lucru, dar titlul acesta poetic n-avea desigur nici o șansă, *Această lehamite* i s-a spus filmului ieșit pe ecrane în vara anului 1994. Prin *Această lehamite* regizorul și-a continuat demersul critic, principalul accent fiind pus — prin natura subiectului (care evidențiază și ponderea crescută a paranormalului în viața noastră cea de toate zilele) — pe starea dezastruoasă a instituțiilor sanitare din România, coroborată cu o indiferență de-a dreptul criminală a unor cadre medicale. Despre ce este vorba în *Această lehamite*? O tânără, Doina, moare într-un accident de circulație. Transportată de urgență la spital, se constată că decedata este însărcinată (în aproape patru luni), iar fătul — conectat la blocul de reanimare — continuă să trăiască. O doctoriță, Vali, își propune să ducă la bun sfârșit experiența nașterii în condiții clinice a unui copil viu dintr-o mamă moartă. Între timp, fantoma (spiritul/spectrul) mamei decedate continuă să bântuie prin film, să aibă opinii, să se explice, numai că nimeni nu o vede, nu o recepteză, n-o aude și n-o simte. În acțiune intervine și tatăl... fătului, Bebe, care — inițial — se opune experienței, pentru ca, treptat, starea conflictuală dintre el și doctoriță să se transforme într-o afecțiune (ba chiar, între cei doi, se „leagă" o poveste de dragoste). Nașterea ipotetică a copilului începe să aibă o importanță deosebită pentru toate pesonajele angrenate în conflict: pentru Bebe, nașterea copilului este corelată cu... obținerea unei locuințe, pentru Vali ar însemna chiar un Premiu Nobel, pentru Doina — posibilitatea unei reîncarnări.

Dar experimentul este stopat într-o altă situație-limită (după ce fătul a fost menținut miraculos în viață): corpul Doinei este scos de la reanimare, respectivul pat de spital fiind necesar unui alt accidentat grav, un cubanez, care fugise de Fidel Castro tocmai în România. Pe acest fir narativ (cu paliere metaforice) își plasează regizorul-scenarist lehamitea. Într-un fel, Mircea Daneliuc reabilitează speranța (însăși menținerea în viață a fătului — în chip supranatural și suprarealist — fiind un argument în acest sens), deși, încă de la premieră, regizorul se „recuza": „Speranța este o stare extrem de pernicioasă, pentru că e pasivă, invitând la așteptare, în opoziție cu disperarea, care este o stare activă, invitând la acțiune". Cu alte cuvinte, autorul nu *speră*, ci *dispera*. În gestul său disperat, pornit să „rupă pisica", regizorul include observații de viață de un realism necruțător despre starea deplorabilă a mediului spitalicesc, astăzi, cu observații pe cât de adevărate pe atât de triste, pe cât de rocambolești pe atât de tragice, de la jalnica înfățișare a aparaturii — blocul de reanimare abia se mai ține, legat cu sârmă și scotch — până la debandada generalizată. Ritmarea relațiilor dintre personaje îi oferă cineastului prilejul unor mici bijuterii cinematografice și un pretext pentru regăsirea zâmbetului. Dar disperarea — e clar — nu face casă bună cu luciditatea!

Acțiunea din *Senatorul melcilor* — următorul film al lui Mircea Daneliuc — se desfășoară pe parcursul unui sfârșit de săptămână: week-end-ul unui senator — un „week-end de lucru" cum ne-am obișnuit să spunem din vremuri „imemoriale" —, prilejuit de participarea la inaugurarea unei turbine eoliene și agrementat cu tot ceea ce presupune „deconectarea" într-o „casă de odihnă" moștenită de la răposatul (și-n care a dormit o noapte chiar De Gaulle). Pe fondul acestei escapade sunt inserate relațiile nu tocmai amiabile cu localnicii care-și flutură jalbele, cu o „ghidă" în particular, cu un grup de turiști occidentali (prin care cineastul aduce în discuție și tema francofoniei), pe același fond asistăm la un apoteotic „cules de melci", pe același fond izbucnește și un conflict interetnic, cu consecințe grave, pe scurt, filmul este o comedie cu numai trei morți („deocamdată", cum se precizează chiar în film). În acest context narativ și tematic, Mircea Daneliuc își exersează, deopotrivă, ironia și sarcasmul caracteristice, dezvoltatul simț de observație, spiritul civic și capacitățile avertizante, premonitorii. Ar fi de făcut și precizarea că multe dintre întâmplările (și chiar personajele) scenariului sunt inspirate din realitate, însuși personajul titular — fără a avea o corespondență anume în realitate — preia ticuri, atitudini, replici, trăsături ale unor personaje reale, iar conflictul etnic (româno-maghiaro-țigan) are ca „model" tragicele evenimente de la Hădăreni, repetate și după terminarea filmului. Vâlvătaia din film are și ea un pretext, prânzul cu melci preconizat de senator în onoarea oaspeților francofoni, o acțiune care a mobilizat tot satul la cules de melci, așa cum copiii altor generații mergeau cu toții la cules de jir, așa cum copiii de-acum două-trei decenii au cules cartofi, cu școala, cât cuprinde.

În cel de al șaselea film post-revoluționar al regizorului Mircea Daneliuc (căruia i s-a spus în mai multe feluri, întâi *Allegro allarmato*, apoi — întru ruperea pisicii — *Un glonț în gât*), acțiunea se desfășoară în jurul unei ambasade falimentare din lumea a treia — unde se aciuiesc și câteva personaje specifice falimentului românesc —, faptele continuă să fie inspirate din actualitate (un lait-motiv al intrigii fiind alarmele false privind amplasrea unor bombe în diferite locuri publice). Ca film al „sfârșitului de mileniu", *Un glonț în gât* — ce-a mai rămas din cinematograful românesc în anul de grație 2000 — definește, încă din titlu, starea de spirit al cineastului la sfârșit și început de secol și mileniu.

Prin filmele sale, regizorul a întreprins, în ultimii ani, incursiuni decise în „urâtul" românesc. Filmele sale sunt consonante cu „romanul" său, „Pisica ruptă", o adevărată istorie — subiectivă, „romanțată" și... disperată — a cinematografiei românești în perioada ultimelor decenii. Cartea reunește personaje reale și „fictive": pe lângă personaje reale ca Dumitru Popescu și Petre Enache, Dorin Tudoran și Paul Goma, Nicolae Ceaușescu și... Clever, Nicolae Albani și George Constantin, Beno Meirovici și Marin Theodorescu, Ilie Rădulescu și Miu Dobrescu, Catrinel Oproiu și Ion Traian Ștefănescu (în paranteză fie spus, cartea oferă argumente importante în „dosarul" reabilitării acestuia din urmă), Alexandru și Liana Tatos, Stere Gulea, tovarășa Sonea și tovarășul Dulea, Suzana Gâdea și mulți alții, apar o serie întreagă de personaje „cu cheie", printre care Papacioc și Pițurcă, Vasilica Cur-de-fier și Mitică Zănoagă, Cora, Puberu și Moldovan, Andrei Flaișer și Colonnescu, Dinu Săracu, Ruxandra Manu și Vasile Maiorescu etc., etc. Dreaptă și nedreaptă, dură și „tandră", acidă și bazică, reală și imaginară, cartea este un „compendiu" util exegeților, interesați de soarta pisicii daneliucene. Oricum, din pisica respectivă nu mai rămâne nimic! Filmele postrevoluționare ale lui Mircea Daneliuc rup, și ele, pisica, o fac cu ajutorul unor actori performanți. „Trăsătura de unire" a filmelor este actrița Cecilia Bârbora, care are câteva partituri generoase, trecând cu virtuozitate de la personajul „cifrat" din *A unsprezecea poruncă* la fata moșului din *Tusea și junghiul*, de la doctorița Vali din *Această lehamite* la fantasticul personaj al Cireșicăi, „ghidul" din *Senatorul melcilor* și la generoasa partitură din *Un glonț în gât* (doar *Patul conjugal* lipsește din acest traseu): actrița creează personaje foarte diferite, foarte *adevărate*, recurgând la mijloace de compoziție savuroase, nuanțate, inteligente. Frumos spunea actrița într-un interviu, referindu-se la întâlnirea creatoare cu regizorul Mircea Daneliuc: „Am avut marea șansă să-l întâlnesc și să fiu o actriță de care el a avut nevoie în câteva filme. Adevăratul meu debut în film a fost rolul din *Iacob*". Rolul Veturiei din *Iacob* — un personaj care te ține „în priză" pe tot parcursul filmului, o tânără femeie agresivă și umilă, candidă și perfidă, duioasă și enervantă — i-a deschis actriței drumul spre marea artă. În general, filmele lui Mircea Daneliuc au impus personaje vii, consistente, cu marcate trăsături de personalitate. În *Patul conjugal*, de pildă, „partea leului" o au Gheorghe Dinică și Coca Bloos. Personajul lui Gheorghe Dinică (jucat cu o savoare portretistică inimitabilă) este responsabil de cinematograf și — printre alte preocupări de viață — vrea să „plaseze" (pe dolari, desigur) o „carte de bază", moștenită din „epoca de aur", „The Future of Romania", care se pronunță cam cum se scrie. Coca Bloos (în primul rol principal pe ecran) excelează prin nuanțări foarte expresive, temperamentul ei artistic izbucnește în câteva secvențe de intensă trăire, „desenul" personajului implicând, deopotrivă, umor și tragism, placiditate și agresivitate. Actrița joacă rolul soției, care are și ea probleme importante de rezolvat, este însărcinată, dar chiuretajele sunt scumpe, economia de piață e necruțătoare, salturile de pe dulap — pentru neutralizarea fătului — sunt obositoare, drept pentru care, bandajată peste tot, femeia va oferi epilogului o progenitură de 14 ani, aflată la prima experiență amoroasă: amanta (tatălui și a fiului) este inițial casierită la cinematograf — deci pornește tot din zona culturii —, secvențele ei de amor se petrec inițial în biroul șefului, sub privirile stimulatorii și mustrătoare ale lui Schwarzenegger, apoi, însă, fata își va căuta o meserie mai rezonabilă și va face trotuarul pe dolari, va participa la turnarea unor filme pornografice și va ajunge, logic, întâi la Istanbul și apoi la pepeni. O foarte plăcută surpriză actoricească: Lia Bugnar. Mai joacă în *Patul conjugal* Valentin

Uritescu („disidentul" gol), Valentin Teodosiu (un polițist blând cu nostalgii de sectorist), Geo Costiniu (soțul casieriței). În *Această lehamite* — unde regizorul a fost însoțit de operatorul Florin Mihăilescu, de scenograful Mircea Râbinschi, de autoarea costumelor Gabriela Nicolaescu, de inginerul de sunet Horea Murgu, de monteuza Melania Oproiu și de compozitorul Virgil Popescu — în fruntea distribuției au stat, alături de Cecilia Bârbora (doctorița Vali), Horațiu Mălăele (cuceritor în rolul lui Bebe), Ana Ciontea (o simpatică „umbră" de pe lumea cealaltă) și, pe lângă Alexandru Bindea, Ion Besoiu, Valentin Teodosiu, Adriana Șchiopu, iarăși Coca Bloos și Gheorghe Dinică (într-un rol mai puțin arătos ca acela al eroului din *Patul conjugal* care presimțea, de la un timp, „vremuri nasoale"). Și în *Senatorul melcilor* — unde regizorul și-a schimbat, cu mici excepții echipa, apelând la operatorii Doru Mitran și Petre Popescu, la compozitorul Petru Mărgineanu, la scenograful Veniamin Petre și la autoarea costumelor Andreea Hasnaș — au excelat, alături de Cecilia Bârbora, Dorel Vișan (de-a dreptul formidabil, uneori, în caracterizarea senatorului titular), Haralambie Boroș (un primar servil), Florin Zamfirescu, Camelia Zorlescu, Anda Caropol, Viorel Comănici, Madelaine Tiebeault, Clara Vodă, Dan Chișu — în roluri „de trecere". Cuplul de succes din *Această lehamite* este reeditat în filmul *Un glonț în gât*: încă o dată, Cecilia Bârbora și Claudiu Bleonț creează personaje puternice, pitorești, desenate cu fină și dezarmantă ironie. Creația regizorului Mircea Daneliuc (care a „ratat" și un *Ovidiu* în ultimul deceniu al mileniului) nu se va opri, desigur, aici. Lehamitea sa vine, fără îndoială, și din pățaniile sale tehnico-administrative post-decembriste; luciditătii i-a luat locul, adesea, disperarea și acreala, deși un lucru mi se pare indiscutabil: marile sale filme (pre-revoluționare!) au vădit o *disperată* (dacă vreți) *luciditate*. Finalul din *Senatorul melcilor* — în perspectiva evoluției cineastului — conține un semn tonic: sunetul liniștit, ca de toacă, venit din adâncul unei păduri, unde un meșter anonim construiește o corabie în vârf de munte, sunetul acela insinuant, ca o bătaie de metronom în dizarmonia cotidianului, pe care-l auzi și după ce ieși din sala de cinema, proiectează pelicula — și demersul artistic al cineastului — într-un „câmp magnetic" de înaltă tensiune moral-filozofică.

ÎN AȘTEPTAREA „SURÂSULUI DE PORȚELAN"

Destul de activ — în condițiile date, de scădere considerabilă a capacităților productive — s-a dovedit, în anii '90, Studioul Cinematografic al Ministrului Culturii, singura verigă rămasă în relația filmului românesc cu forurile tutelare, ministeriale și... „consiliare" din perioada precedentă. În acest studio, condus de regizorul Lucian Pintilie, s-au realizat câteva importante filme postrevoluționare: *Piața Universității* de Stere Gulea, Vivi Drăgan Vasile și Sorin Ilieșiu (1991), *Balanța* de Lucian Pintilie (1992), *E pericoloso sporgersi* de Nicolae Caranfil (1993), *Vulpe vânător* de Stere Gulea (1993), *O vară de neuitat* de Lucian Pintilie (19940, *Senatorul melcilor* de Mircea Daneliuc (1995), *Stare de fapt* de Stere Gulea (1995), *Prea târziu* de Lucian Pintilie (1996), *Terminus paradis* de Lucian Pintilie (1998), *Faimosul paparazzo* de Nicolae Mărgineanu (1999), *Un glonț în gât* de Mircea Daneliuc (2000), filme despre care am vorbit sau vom vorbi, precum

și un documentar video, expresiv și convingător, *Copiii Gării de Nord* de Sorin Ilieșiu și Ioan Groșan. După cum se poate observa, la propriul studio cinematografic și-a realizat Lucian Pintilie creațiile postrevoluționare, cu excepția desigur, a comediei amare *De ce trag clopotele, Mitică?*, un film terminat cu mai bine de zece ani înainte de data premierei (toamna anului 1990). Primul — și cel mai valoros dintre filmele sale postrevoluționare — a fost *Balanța*, tulburătoare imagine a unui comunism paraplegic, agonizant. Lucian Pintilie mai luase „pulsul" unor lumi bolnave, de câteva ori, de la *Reconstituirea* încoace. Auto-exilat în Iugoslavia, în anii plasării sale pe „linii moarte" în România, regizorul — pornind de la metafora cehoviană — a înfățișat (într-un film esențializat, cu „buget scurt") un alt univers morbid, acela din *Salonul nr. 6*. Apoi, cum am văzut, și-a continuat „metafora prăbușirii", ecranizând comedia caragialiană *D-ale carnavalului* și plasând-o în ambianța unui „azil de noapte" *sui-generis* cu o distribuție magistrală, punctând tragismul și disperarea dezintegrării în *De ce trag clopotele, Mitică?* (știind foarte bine... de ce băteau clopotele!), filmul care avea să rămână — în ciuda unor păreri sceptice, după întârziata premieră — un simbol al rezistenței. Realizând *Balanța*, după romanul scriitorului satiric și sarcastic Ion Băieșu, regizorul și-a prevenit cu luciditate spectatorii din țară și de peste hotare (unde filmul a avut o carieră însemnată: „acest film nu este decât o imagine pală a grotescului ce domnește în România". Crezul artistului-cetățean este limpede și tranșant: „Existența însăși este atinsă de suflul grotescului. La noi nu a existat o rezistență adevărată, am trăit timp de jumătate de secol în complicitate cu dictatura, și nu cu orice fel de dictatură. Cu o putere care lua, pe de o parte, forme liberale, capabile să seducă Occidentul și pe de altă parte se deda unui despotism feudal. O asemenea complicitate dă naștere unor forme monstruoase." Despre aceste „forme monstruoase" ale existenței noastre își propune să vorbească regizorul în filmul său, plasându-și acțiunea în actualitatea anului 1988, dar „trimițând", deopotrivă, spre ieri și azi. Nela, eroina filmului, fiică de securist, educatoare și psiholog, trece printr-o experiență nefericită de viață (o tentativă de viol de la care se salvează în ultimul moment), o întâmplare care îi prilejuiește cunoștința cu un tânăr doctor, viitor partener într-o călătorie picarescă prin — cum spunea un cronicar francez de la „Positif" — „geografia (umană) a României anului 1988". Așa cum și-a dorit regizorul, *Balanța* este o străbatere succesivă de „cercuri infernale", de catastrofe înlănțuite: o catastrofă nu dispare decât pentru a face loc alteia, iar aceasta din urmă se va numi „masacrul inocenților". Adevărurile relevate de regizor nu pot fi decât crude, teribile uneori, culpabilizante. Regizorul vede fără cruțare, analizează cu luciditate, condamnă cu cerbicie, dar oferă tuturor (personajelor, spectatorilor) *o șansă*. Sub stejarul masiv din finalul filmului, cele două personaje centrale — Nela fenomenalei Maia Morgenstern și clasicul Mitică desenat de Răzvan Vasilescu — sunt, ele însele, „semnul speranței". Dimensiunea *speranței* devine o dimensiune esențială pe talgerul *Balanței*. Mai joacă în film Victor Rebengiuc, Dorel Vișan, Mariana Mihuț, Dan Condurache, Virgil Andriescu, Leopoldina Bălănuță, Matei Alexandru, din echipa de realizatori făcând parte — printre alții — operatorul Doru Mitran (cu adevărate performanțe artistice în acest film), scenograful Călin Papură și inginerul de sunet Andrei Papp. Atât *Balanța*, cât și filmul următor al lui Lucian Pintilie, *O vară de neuitat*, au făcut parte din „selecția oficială" a festivalului de la Cannes. S-a scris mult, atunci, în presa franceză, despre filmele românești. Sub semnătura lui Michel Ciment se putea citi în „Globe Hebdo": „După *Balanța*, care plonjează în haosul emoțional și politic al României contemporane, Pintilie reușește încă

o dată să conjuge individualul cu colectivul, reflexia morală cu satira socială. Departe de mode, estetica lui ajunge să ne facă să înțelegem destinul personajelor prizoniere ale unui absurd care le depășește. Prin asta, pesimismul său umoristic și sardonic nu e departe de cel al compatrioților săi Cioran și Ionesco" (cronica, în paranteză fie spus, se numea „Deșertul bulgarilor").

În *O vară de neuitat*, regizorul a ecranizat o nuvelă de Petru Dumitriu, „Salata". Este interesantă (și interesant de explicat) întâlnirea dintre prozatorul Petru Dumitriu și regizorul Lucian Pintilie, atracția pe care o nuvelă aparent „neutră" ca „Salata" a exercitat-o asupra cineastului: dincolo de alte rațiuni posibile sau imposibile — ideologice, estetice, filozofice —, prioritare sunt rațiunile biografice (și nu numai experiența comună a exilului). Sunt câteva detalii și coincidențe biografice care determină însăși existența nuvelei și — implicit — a filmului. În nuvelă, Petru Dumitriu istorisește un episod din viața părinților săi, căpitanul Dumitriu și soția sa, Maria-Theresia, angrenați, pe la mijlocul anilor '20, într-o dramatică întâmplare cu substrat etnic la frontiera dobrogeană. Întâmplarea este „simplă": familia căpitanului Dumitriu se opune — primejduindu-și cariera și existența — uciderii unor săteni bulgari nevinovați, drept represalii la o acțiune criminală, pe frontieră, a unor „comitagii machedonți". Alt aspect biografic — care consolidează lanțul de semnificații al prozei originare — este „arborele genealogic" al mamei naratorului, descendenta unei familii de mică nobilime provincială, Debretzy, și a unei familii românești de viță boierească, Lascari. În ceea ce-l privește pe regizorul Lucian Pintilie, biografia sa începe într-un sat din sudul Basarabiei — astăzi ucrainean —, un sat... german, dintr-o regiune populată, deopotrivă, de români, ruteni, găgăuzi, turci, evrei și, desigur, ucraineni și ruși. Printre amintirile din copilărie ale cineastului figurează și stelele galbene în șase colțuri întâlnite pe străzile Bucureștiului, ca și primele victime ale purificării etnice — stranie ironie a soartei! — niște profesori germani din ținuturile natale, refugiați în Capitală din sudul Basarabiei. Regizorul Lucian Pintilie mărturisește, de altfel, undeva, că ura sa viscerală împotriva oricărei discriminări etnice, din astfel de „detalii" biografice pornește: din amintirile unui copil de șapte ani în prime contacte cu „vântul nebun" al Istoriei. Era firesc ca nuvela lui Petru Dumitriu, pornită, la rândul ei, dintr-o ură viscerală — cu alte motivații — împotriva aberațiilor etnice, să exercite o atracție specială pentru cineast, mai ales acum, în condițiile unor explozii fără precedent ale intoleranței etnice, pe toate meridianele lumii. Filmul urmează, în linii mari, acțiunea nuvelei, regizorul simte doar nevoia unor accente. Baia în butoi a familiei Dumitriu, mama cu copiii, goi-pușcă, sub privirile nedumerite ale soldaților, este unul dintre aceste accente „speciale" (poate cel mai drag regizorului), ca un apogeu paradisiac înaintea coborârii spre infern, o „scenă de gen" de o frumusețe indicibilă. Pe urmă, regizorul simte nevoia unei mai explicite „progresii" a conflictului (o oglindă venețiană spartă de un glonț ivit din senin, atacul la frontieră al comitagiilor — doar evocat în nuvelă — înfățișat ca atare etc.). Doar finalul este discutabil, pare din alt film, din *Golgota* lui Mircea Drăgan: femeile bulgarilor uciși, ca un cor antic, asistă la plecarea Dimitriilor, o clipă tensionată în care se produce o nouă scânteie. Regizorul a fost însoțit în demersul său de impecabili profesioniști ai scenografiei (Paul Bortnovschi și Călin Papură), de o talentată și experimentată autoare a costumelor (Miruna Boruzescu), de compozitorul Anton Șuteu și de un operator cu tușă inconfundabilă, Călin Ghibu, autorul unor soluții plastice de mare efect. *O vară de neuitat*, prin toate aceste contribuții, se recomandă, înainte de toate, ca un „film de atmosferă",

actorii contribuind în mare măsură la „umanizarea" conflictului: Kristin Scott-Thomas — care preia atributele Mariei-Theresia, îmbogățindu-le cu propria senzualitate și fragilitate —, Claudiu Bleonț — care marchează nuanțat și progresiv drama căpitanului Dumitriu —, George Constantin (un savuros, „dintr-o bucată", general Cilibia), Marcel Iureș (un general Ipsilanti care-și ascunde micimea de caracter sub masca unei eleganțe găunoase), Olga Tudorache (Doamna Vorvoreanu), Ion Pavlescu (Șerban Lascari), Răzvan Vasilescu (locotenentul Turtureanu), Cornel Scripcaru, Tamara Crețulescu, Mihai Constantin, Florin Călinescu, Gyuri Pascu, Beata Fülop. Acest film „frumos" și caligrafic, cu un conflict latent și exploziv, continuă să fie de o actualitate neliniștitoare.

„Marca" regizorului și — mai ales — „marca" operatorului Călin Ghibu se fac simțite si-n următorul film, *Prea târziu*, autorul imaginii având un rol primordial în crearea potențialului dramatic, a tensiunilor expresive. La originea peliculei stă o proză scurtă a lui Răsvan Popescu din volumul „Subomul". Autorul își caracterizează astfel povestirea: „Este vorba despre un om care își pierde mințile sub apăsarea unui sistem infernal, după principiul că, dacă o sută de oameni înghesuiți într-o încăpere sunt supuși unei presiuni coercitive, unul cedează, cade în genunchi și începe să meargă în patru labe, devenind un subom." Translată spre scenariu — de către prozator, în colaborare cu cineastul —, povestirea inițială și-a modificat, însă, sensurile primare. Pe de o parte, Răsvan Popescu, cu experiența sa de inginer geolog în Valea Jiului (unde a stat trei ani), a simțit nevoia să propulseze în prim-planul narațiunii cinematografice condiția vieții de miner; principalele virtuți ale scenariului — ca și ale... romanului ulterior, intitulat tot „Prea târziu" — în această „pictură de mediu" stau. Pe de altă aparte, regizorul a fost atras de o idee auxiliară, „monstruosul episod al chemării minerilor din 1990". De aici, până la reclama filmului din revista „22" n-a mai fost decât un pas: „Minerii la București în *Prea târziu!*" Numai că între secvențele documentare din 14–15 iunie 1990 și subomul din *Prea târziu* legăturile sunt forțate. S-a vehiculat, în acest sens, ideea că regizorul a procedat astfel pentru că realitățile acelui timp l-au adus în culmea disperării. La premiera filmului *Prea târziu*, de la cinematograful bucureștean „Scala", prezentatorul — Gabriel Liiceanu — a repetat aproape cuvânt cu cuvânt spusele regizorului Mircea Daneliuc rostite cu vreo doi ani în urmă, la o premieră a sa, care susținea că *Această lehamite* s-a născut din disperare, că el însuși este un cineast disperat, că personajele sale sunt rezultatul direct al acestei stări de spirit. Gabriel Liiceanu a repetat teza în cazul lui Lucian Pintilie, ba a pus sub semnul disperării și opera lui H. Patapievici (citez din memorie: unii îl întreabă pe Patapievici de ce e supărat pe poporul român, or el nu este supărat, e disperat) sau propriul „apel către lichele". Probabil că astfel stau lucrurile. Dar Lucian Pintilie, oare, când făcea *Reconstituirea*, sau — pentru că a venit vorba — Mircea Daneliuc când făcea *Croaziera* (și nu numai ei, desigur!) nu erau „în culmea disperării"? Pe vremea aceea, însă, ei nu-și pierduseră nici un dram de luciditate, dimpotrivă, principala lor armă — în luptă cu propria disperare, în luptă cu disperarea țării — era *luciditatea*. Deloc întâmplător, cele mai convingătoare pagini ale filmului sunt secvențele din adâncul minei, înfățișând truda și, implicit, traiul zilnic al minerilor, în galeriile sordide, inundate și igrasioase, cu vagoane scârțâinde și abataje „ruginoase": ortacul mușcând dintr-un ou (de fapt înghițind un ou), la începutul filmului, are ca termen proxim femeia bogziană mușcând dintr-un măr. Ascensorul, dușurile, cantina devin personaje. Cu fiecare speculație — îndeobște conjuncturală — autorul pierde, însă, din luciditate, aleargă după himere, își face iluzii. Foarte exact

caracterizează filmul H. Patapievici (în revista „22"): „Personajele vizibile ale filmului sunt *incoerența* (vieții, anchetei, iubirii), *absența radicală a oricărei transcendențe* (hrana întotdeauna murdară, în subteran, roata de săpun tăiată pe masă, în locul pâinii celei de toate zilele, la suprafață), *înjurăturile* (un limbaj de comunicare redus la elocvența funcțională a înjurăturii), *nudul masculin murdar* (regresie spre o umanitate animalieră) și *subteranele lumii* (în care se desfășoară adevărata viață)." Un exemplu? Nimeni nu scapă neînjurat în film — de către procuror, nu altfel! — nici minerii, nici soldații, nici ofițerii, nici nuntașii, nici „labă de elefant" (directorul exploatării miniere), nici... Sartre: este puțin probabil că vulgaritățile de limbaj ale procurorului (sosit la mină pentru anchetarea unui accident) contribuie la mesajul transcendental al filmului. Altfel, Răzvan Vasilescu se simte foarte în largul său ca procuror, iar Cecilia Bârbora este — așa cum și-au dorit-o scenariștii când au scris rolul pentru ea (având ca model personajul actriței din *Iacob* de Mircea Daneliuc): o „floare de mină" și, totodată, un „înger primitiv al Văii". Mai joacă în film Victor Rebengiuc (un portret viguros al personajului poreclit „labă de elefant"), Iancu Lucian (un inginer original), Luminița Gheorghiu (o văduvă de miner), Ion Fiscuteanu (un polițist), Dorel Vișan (un prefect), Florin Călinescu (copleșit de proiecția sa „protevistă"), Dan Condurache, Zoltan Butuc.

Filmul *Terminus Paradis* (premieră 1998) a oferit o mare surpriză actoricească: Dorina Chiriac. Pentru că și acest film a făcut o frumoasă carieră internațională, la Cannes și Paris, culminată cu un Mare Premiu Special la Veneția, voi recurge — nu fără un scop anume — și la câteva citate din presa internațională. *Terminus Paradis* este un film cu forță de seducție îndeosebi prin povestea de dragoste — nebună, nebună, nebună — pe care o derulează, o poveste cu deznodământ tragic, povestea de iubire dintre un tânăr chemat să-și satisfacă serviciul militar, și o junâ ospătăriță, o ființă pură, sufocată de mlaștinile vieții. Despre acest personaj, în interpretarea Dorinei Chiriac, un cronicar francez scria că este „o nevăstuică înnebunită și înnebunitoare căreia îți vine să-i întinzi mâna chiar dacă ești sigur c-o să te muște". În „Le Courrier" se spune: „Pintilie a avut la dispoziție o echipă tehnică remarcabilă (scenariul, sunetul și imaginea sunt capodopere). Totul servit de niște interpreți impecabili, deși nici unul nu-i ajunge nici la degetul mic debutantei Dorina Chiriac, cu figura ei de câine bătut, de animal rănit de tot ce i-a oferit viața. Această actriță este reîncarnarea vie a Giuliettei Masina, ea te duce departe în căutarea perfecțiunii și când o revezi singură, purtându-și în brațe pruncul născut din dragoste, știi că nu mai ai de ce să te temi pentru ea: de aici încolo va ști să se apere singură de orice nouă agresiune a Răului". Dar povestea de dragoste este doar „fereastra spre cer" a filmului, în rest suntem în iad: asistăm la ritualuri de-a dreptul tribale, printre personajele filmului sunt tot felul de ființe primare, iarăși niște suboameni (chiar dacă unii au scotocit prin pubelele Holywood-ului), obiceiurile cazone sunt înspăimântătoare, lumea cârciumii este și ea o sublume. Lucian Pintilie este „disperat" și-n *Terminus Paradis* (chiar dacă finalul filmului lasă să se întrevadă o rază de speranță). Ce au înțeles francezii despre România din filmul lui Lucian Pintilie? „Cu acest film Pintilie schițează din nou un tablou plin de umor, dar prăfuit și vitriolat al unei țări europene veștede și mizere, trăind cu nostalgia unui trecut detestat și aparent incapabilă să se deschidă către lume" se scrie în „La Provence". „Este povestea unei pasiuni imposibile într-o țară definitiv distrusă" se scris în „Le Echos". Mai putem citi: „La intervale regulate, Lucian Pintilie ne dă vești despre țara lui: o Românie de plâns (...) cu toate că (...) Lucian Pintilie îi interzice spectatorului

lacrimile de crocodil și îl lasă amar și uluit" („La Vie"); „După cum taie și crăcile pitorescului, cu un antren de toată frumusețea, România pe care o zărești din mers este la fel de destrămată ca și sub Ceaușești — și asaltată în plus de circul capitalist („Liberation"); „România postcomunistă? Câmp de ruine ideologice, deșert social (...), concluziile sunt înspăimântătoare" („Le Dauphine liberé"); „*Terminus Paradis* — o frumoasă poveste de dragoste tragică, într-o Românie sinistrată și resemnată" („Studio"). Poate că Pintilie are dreptate. Poate că francezii văd bine. Poate că regizorul și-a propus — ca toreadorii lui Hemingway — să se ia la trântă cu viața. Un cronicar francez (acela de la „Le Nouvel Observateur"!), referindu-se la frumoasa poveste de dragoste din *Terminus Paradis*, afirmă răspicat: „a treia viață a lui Lucian Pintilie abia începe". Este, aceasta, și speranța cinefililor, a celor care au rămas cu gândul la *Reconstituirea*, la *Balanța*. Critica de film — de la noi și de aiurea — a identificat două perioade distincte în filmografia regizorului: prima, dominată de o „funciară" nevoie de stil", care anunța un cineast stenic, lucid, preocupat de înnoirea limbajului cinematografic; a doua, expresia unui cineast obosit de drumurile vieții, ale artei și — mai ales — de neajunsurile societății contemporane, cu „tranziția" ei de nicăieri spre niciunde, un cineast atins de morbul unei filosofii pesimiste. Eu, unul, încă de acum câteva decenii — când Lucian Pintilie evoca „surâsul de porțelan" al profesorului său Victor Iliu, în care zărea „mai multă bărbăție decât la toți toreadorii lui Hemingway", un „surâs exemplar, un surâs-cheie, un surâs al rezistenței" — am așteptat „cea de a treia viață" a lui Lucian Pintilie, un film cu „surâs de porțelan". Este, un asemenea film, o frumoasă datorie morală față de profesorul său, față de neamul său (care înseamnă altceva decât o țară — uneori — agonică), față de frumosul care l-a însoțit în multe din clipele sale de viață. Preluând sugestia unui film francez de porțelan (*Le genou de Claire*), aș numi, generic, acest film dorit și așteptat, *Le genou de Clody*...

FEȚE ALE TĂCERII, PE O PRISPĂ, ÎN EST

Un bătrân și o bătrână („două jucării stricate" — vorba poetului), pe prispa unei case țărănești, privesc prin noi, spectatorii, la sfârșitul filmului *Undeva în Est*, îndepărtându-se încet, ca o amintire dintr-o altă lume, în plutirea lor netremurată spre neant. Un bătrân și o bătrână, două jucării strictate, două fețe ale tăcerii, ca niște semne ale durerii, ale suferinței, ale îndurării, dar și ale demnității, plutesc spre nicicând și spre totdeauna, purtând în ele un timp risipit, la rându-i, spre nicicând și spre totdeauna. Automat, privirile obsedante din cadrul final ne întorc gândul spre imaginea de început a peliculei, portretul lui Iosif Visarionovici, mare cât ecranul, mare cât o condamnare la moarte, și cercul filmului se închide, după ce amenințarea inițială și-a desfășurat și ultimele consecințe. Între aceste „coperți" se desfășoară acțiunea filmului *Undeva în Est* (cu premiera în vara anului 1991), ecranizare a romanului „Fețele tăcerii" de Augustin Buzura, datorată regizorului Nicolae Mărgineanu (care semnează — împreună cu prozatorul inspirator — și scenariul). Rememorând secvențe din obsedantul deceniu al „colectivizării cu orice preț", propunându-și să fie un „martor de epocă" cinstit, lucid și realist, filmul condamnă spiritul unui timp

de tristă și dureroasă amintire, inaugurând, practic, în spațiul lungmetrajului de ficțiune, filonul unei necesare și firești creații cinematografice anticomuniste. În această ordine de idei, nu este deloc lipsit de interes faptul că scenariul filmului datează de prin anii 1983–1984. Conceptul de „obsedant deceniu" s-a modificat, neîndoios, prin timp, libertatea de a-l numi ca atare în *și mai obsedantul* sfert de veac ceaușist nu era decât un alt prilej de a glorifica prezentul anilor '70–'80. Dar faptul că romanul „Fețele tăcerii" — apărut în 1974 — a fost scenarizat cu aproape zece ani înaintea realizării filmului rămâne o realitate obiectivă care trebuie reținută ca atare, împreună cu o replică din finalul romanului, spusă de personajul central al prozei, un ziarist din anii '70 care nu trece în film (decât pe post de... coscenarist!): „Începeam drumul împotriva fricii, a lașității, a amânării. Am început să spun ce cred și este abia începutul". Să mai insistăm asupra faptului că filmul n-a putut fi realizat decât după decembrie '89? Narațiunea romanului se desfășoară pe două planuri temporale paralele, un „prezent" al acțiunii (plasat în perimetrul anilor '70) și un trecut al ei, situat în perioada „revoluției agrare" și rememorat de doi dintre supraviețuitorii conflictului din epocă, călăul și victima, fostul activist în misiune (Radu) și un student cu origine „nesănătoasă" (Carol Măgureanu), zidit de viu, atunci, pentru a fi salvat de ororile timpului. Scenariștii au renunțat, însă, la „prezentul de ieri" al acțiunii — în favoarea unui *prezent al atitudinii!* — lăsând să se desfășoare pe ecran, fără intersecții de planuri temporale, doar epoca anilor '50, cu tragediile ei scrise și nescrise, cu conflictele dure pentru putere, cu incomensurabilele drame ale colectivizării forțate. Din punct de vedere strict epic, scenariul (= filmul) cuprinde un mănunchi de destine. Bătrânul de pe prispa din Est, capul familei, țăranul înstărit care rezistă cât poate tăvălugului colectivist, sintetizează, în biografia sa, destinul neamului său, tragica rană a timpului: doi dintre fiii săi, Iulian și Ilie își pierd chiar viața în înfruntările dure ale acelor ani, Carol, este salvat cu prețul unor eforturi supraomenești și va rămâne marcat pentru totdeauna de experiențele tragice prin care a trecut. Cât despre viața bătrânului Măgureanu și a femeii sale, ea constă într-un șir prelung de privațiuni degradante, ani de temniță și ani de tortură fizică și spirituală, ani de mutilare a gândului, a voinței, a personalității; actorul craiovean Remus Mărgineanu creează un personaj cu o bogată viață interioară, cu trăsături de spiritualitate izvorâte din adânc de ființă, marcând nuanțat, totodată, progresiva și imanenta mutilare psihică a eroului în condițiile date, în timp ce Maria Ploae, fără a beneficia de un rol de anvergură, are un moment electrizant. Tragic-grotescă rămâne figura activistului, „tovarășul Radu", în biografia căruia se întâlnesc poncifele proletcultiste ale epocii, riscurile inculturii, bruma unor „bune intenții" copleșită de tentația comportamentelor barbare: lui Valentin Voicilă i-a revenit misiunea să realizeze, practic, un rol „în premieră" pentru cinematografia noastră, acela al „comunistului funciarmente negativ", izbutind să dea credibilitate, deopotrivă, exceselor și abuliilor unui personaj care va deveni, prin forța lucrurilor, emblematic. O altă „față revăzută" a filmului este aceea a rezistenței anticomuniste în realitatea anilor '50 — pe care Lucia Hossu-Longin avea s-o evoce pe parcursul câtorva episoade din *Memorialul durerii* —, sinonimată până la aceste filme cu acțiunile „reacționare" ale unor „dușmani ai poporului": în acest sens, Sterian — mai ales în interpretarea simbolică a clujeanului Călin Nemeș — devine un personaj pregnant, căruia îi simțim, dincolo de exaltările gestice, tainițe de suflet și al cărui destin sinucigaș dobândește o undă tragică. Cum ne-a obișnuit în multe alte filme, regizorul Nicolae Mărgineanu — ajutat aici de un operator tânăr, Gabriel Kosuth — se dovedește încă o dată un „creator

de atmosferă", epoca anilor '50 trăindu-și plastic pe ecran dramele și comediile — cel mai bun exemplu este ședința constitutivă a gospodăriei agricole colective din finalul filmului, desenată cu spiritul sarcastic al peliculelor unui Emir Kusturica —, erorile și ororile, tâlhăriile și copilăriile, biciul și kitsch-ul. Mai joacă în film Constantin Florescu, Sorin Cociș și Marius Stănescu, în rolurile celor trei fii ai bătrânului Măgureanu, Marela Jugănaru compune hazliu o „tovarășă" cu iz de Ană Pauker, Doru Ana „prinde" inspirat ticurile securistului, mai joacă în film Smaranda Olteanu (și alte câteva chipuri insolite), Ion Fiscuteanu (un preot de toată frumusețea), Dorel Vișan (un milițian căruia aerul hâtru nu-i poate disimula micimea sufletească). Prin acest film, regizorul Nicolae Mărgineanu și-a continuat, „la pas", și în ultimul deceniu al veacului, creația cinemaografică, revenind cu punctualitate de metronom pe ecrane chiar și în condițiile ingrate rezervate producției de filme în anii '90, apelând și la micile ecrane când studiourile de creație s-au dovedit nereceptive.

Întâi a simțit nevoia să privească înainte cu mânie: „Am ajuns să nu mai privim *înapoi* cu mânie, ci *înainte*" — spunea el, în perioada de pregătire a filmului *Privește înainte cu mânie* (intitulat inițial *Dizidenții*). Ideea „cea mare" a filmului scris de Petre Sălcudeanu și regizat de Nicolae Mărgineanu este aceea că oamenii cinstiți au puține șanse de supraviețuire în societatea românească „de tranziție", la orizontul anului 1992. Personajele centrale ale narațiunii cinematografice sunt membrii familiei Cicudean. Capul familiei, Fane, este un muncitor apreciat, priceput, fost dizident în anii totalitarismului (fiind inițiatorul unei greve în 1987 și plătind cu ani de pușcărie nesupunerea de-atunci), dar ajuns șomer în realitatea postrevoluționară, victimă a mafiei securiste care s-a insinuat — ca-n viață — peste tot, și-n posturile de conducere ale întreprinderii sale, și-n Senat. Întreg filmul punctează tentativa (zadarnică) de supraviețuire a acestui om integru și funciarmente cinstit, într-o lume bolnavă, nesigură și tulbure, în care este programatic răsturnată scara valorilor morale. Copiii săi ajung, la rândul lor, victime ale acestei societăți debusolate: fata, Vale, o elevă „de nota 10" se prostituează pentru a-și putea împlini „visul universitar" (prăbușit și el în abisul cotidianului), băiatul cel mare ajunge la pușcărie pentru că nu poate suporta mizeria morală din jur și reacționează violent, iar mezinul familiei (care, desigur, nu întâmplător are, printre lucrurile personale, steagul tricolor găurit al revoluției și seamănă — ca două picături de lacrimă, aș zice — cu Gavroche-ul revoluției române de pe coperta din „Paris Match") devine un vagabond prin gări și metrouri bucureștene, recurgând la expediente existențiale rușinoase și tragice. Moartea unei familii — o spune filmul —, cu morțile ei fizice și morale din imediata noastră apropiere, este mai mult și cu totul altceva decât un „eveniment al zilei", este strigătul de alarmă, de disperare, al unor oameni ajunși la capătul puterilor, al unor valori morale sacrificate cu bună știință, de dragul unor meschine, corupte și ordinare jocuri de culise (practicate la toate nivelele sociale, de către „teroriștii de ieri, fripturiștii de mâine"): cum să nu privești înainte cu mânie? De mare acuratețe psihologică, în filmul lui Nicolae Mărgineanu, sunt sevențele familiale (relațiile dintre părinți și copii, relațiile dintre părinți, relațiile dintre copii, familia în existența ei cotidiană), precum și câteva dintre momentele de viață cu iz de ciné-verité care punctează, acentuează, destinul personajelor: episodul hingherilor — în care eroul (interpretat de același expresiv și echilibrat Remus Mărgineanu), împreună cu prietenul său (jucat cu savuros și „colorat" firesc de Ion Haiduc) își câștigă pâinea într-un mod pe cât de neașteptat pe atât de tragic —, episodul copiilor vagabonzi din Gara de Nord,

alte clipe de viață străbătute de fiorul unor trăiri autentice. Mai puțin convingător este deznodământul personajului central, agrementat — de dragul spectaculosului — cu elemente din recuzita „mafiei italiene". Remus Mărgienanu este secondat, cu tact, de Luminița Gheorghiu (în lacrima căreia se refractă toate dramele din jur), precum și de cei trei interpreți ai copiilor, Simona Ciobanu — stânjenită, totuși, de unele situații ale intrigii —, Cristian Iacob — băiatul cel mare, cu clipele sale de „explozie", cu clipele sale de resemnare — și Laurențiu Albu, Gavroche-ul pitoresc, în destinul căruia se concentrează multe din semnele tragice ale narațiunii. Printre interpreți întâlnim și pe Gheorghe Dinică, Virgil Andriescu, Ștefan Sileanu, Valentin Teodosiu și, într-un personaj simpatic și glumeț, pe Ion Anghel. Rămas fidel unor colaboratori statornici — inginerul de sunet Silviu Camil, monteuza Nita Chivulescu —, regizorul Nicolae Mărgineanu își schimbă compozitorul predilect (cu clujeanul Cornel Țăranu colaborase de la primul film!), apelând la tânărul Petre Mărgineanu (fiul său ajuns astfel la muzica de film) și acordă șanse încă unui operator la început de carieră, Alexandru Solomon, care a răspuns cu profesionalism investiției de încredere.

La sfârșitul anului 1996 a fost prezentat în premieră și filmul lui Nicolae Mărgineanu *Capul de zimbru*. Într-o perioadă în care accesul la film a devenit imposibil marii majorități a regizorilor, Studioul de film TVR — condus de Dan Necșulea — i-a oferit cineastului nu numai posibilitatea de a face un film, un film oarecare, ci i-a facilitat o „ecranizare de suflet", după o povestire apărută postum (ca toate prozele sale, de altfel) a „poetului de taină" care a fost Vasile Voiculescu. Nuvela originară, a cărei acțiune este derulată la persoana întâi (devenind o mărturie sau chiar o profesiune de credință a autorului) a fost „scenarizată" de Iosif Naghiu, prin particularizarea unui variat și dinamic univers tipologic, o lume de gânduri și sentimente care a preluat întreaga încărcătură simbolică, metaforică a operei de inspirație. Regizorul a continuat această operație, „vizualizând" narațiunea, conferind o a doua viață, filmică, povestirii dintre coperți de carte. Trama (și drama) nuvelei și a filmului se desfășoară undeva în apropiera liniei frontului din cel de al doilea război mondial, filmul particularizând spațiul intrigii, deloc întâmplător, într-un peisaj arid de dealuri și văi — excelent găsit în zona pietrificată, statuară, fără viață și fără izvoare a vulcanilor noroioși — unde timpul pare încremenit și oamenii duc o existență nedefinită, așteptând să se întâmple ceva, o ieșire din uitare și nemișcare, un ordin de atac, un ordin de retragere. Acest *ceva* se întâmplă, dar iese din perimetrul strict narativ, pentru a pătrunde în spațiul unei problematici morale și filozofice: doi ofițeri, unul german (Andrei Finți, într-un rol „care-l prinde") și unul român (Dragoș Pâslaru, cu o mare scenă în final), ajung față în față, într-o confruntare tensionată, pe viață și pe moarte, miza înfruntării fiind vestitul timbru cu „capul de bour" moldovenesc, în joc fiind demnitatea, onoarea, spiritul de sacrificiu. Regizorul duce cu pricepere suspans-ul spre un deznodământ care vorbește explicit, fără replici, despre noblețea sufletului românesc: păstrând misterul prozei originare, nucleul simbolic și metaforic al povestirii, regizorul propulsează parabola într-un spațiu și un timp dintotdeauna, un spațiu generic, ca semn al spiritualității românești. Revine, în distribuțiile regizorului, Remus Mărgineanu, de data aceasta în rolul unui ofițer cu simțul dreptății (căruia viața îi rezervă surpriza unei lecții neașteptate), ceilalți interpreți fiind, în general, tineri: Alexandru Jitea, Valentin Popescu, Adrian Titieni, Stelian Nistor, Romeo Popa, Marius Drogeanu. Imaginea operatorului

Adrian Drăgușin „materializează" și ea tensiunea psihologică pe care o conține, implicit și gradat, narațiunea cinematografică.

Ultimul popas cinematografic al regizorului Nicolae Mărgineanu în deceniul care încheie veacul al XX-lea și în veacul care încheie mileniul al doilea a fost filmul *Faimosul paparazzo*, prezentat în premieră, pe ecranele bucureștene, în octombrie 1999. Practic a fost primul film „lansat" după re-înființarea Oficiului Național al Cinematografiei (1997), prin concursurile de scenarii inițiate de noul organism, producătorii peliculei fiind Ager Film S.R.L./Societatea Română de Televiziune/Fundația DaKino-Dan Chișu/Studioul de Creație Cinematografică al Ministerului Culturii/Total Professional Records S.R.L. Într-o „notă" regizorală din preajma premierei, Nicolae Mărgineanu își caracteriza astfel filmul, localizându-l totodată: „Subiectul este fierbinte: tragica moarte a prințesei Diana care a adus în atenția lumii numele de «paparazzo», apoi scandalul legat de viața amoroasă a lui Clinton, trezesc atenția asupra subiectului chiar dacă povestea se petrece într-o țară din fostul bloc comunist". Realizat pe baza unui scenariu de Răsvan Popescu, cu o distribuție de vedete (Marcel Iureș și Maria Ploae, în rolurile principale, alături de Gheorghe Dinică, Alexandru Repan, Victoria Cociaș, Valeriu Popescu, Gheorghe Visu, Draga Olteanu Matei), *Faimosul paparazzo* aduce în prim plan povestea unui jurnalist de scandal, Gari, care are misiunea de a „produce" o fotografie compromițătoare unui deputat din opoziție, suspectat că întreține relații intime cu o minoră. Pentru a-și atinge scopul, faimosul paparazzo se mută, vreme de o lună, în mansarda unei prostituate de mahala, „Miss", de unde poate supraveghea în liniște camera de hotel a deputatului. După plecarea fotografului, femeia — care, timp de o lună, își părăsise condiția mizeră —, se sinucide. Abia într-un „prea târziu", fotograful de scandal va înțelege că succesele lui au însemnat nefericirea altora. Regizorul Nicolae Mărgineanu tratează subiectul cu discreție, ca un martor nevăzut al întâmplărilor, întreținând cu abilitate suspans-ul; tenta polițistă a intrigii, anchetele, flash-back-urile imprimă nerv, ritm și relief povestirii cinematografice. Cu *Faimosul paparazzo*, Nicolae Mărgineanu, operatorul de marcă ajuns la regie spre finalul deceniului al VIII-lea, și-a îndeplinit media despre care vorbeam altădată, aceea de „un film la doi ani" — uneori la un an, alteori la patru —, realizând, între anii 1979 și 1999, zece filme. E mult, e puțin? Când filmele se numesc *Un om în loden, Luchian, Întoarcerea din iad, Pădureanca, Flăcări pe comori, Un bulgăre de humă, Undeva în Est, Privește înainte cu mânie, Capul de zimbru, Faimosul paparazzo*, răspunsul vine de la sine...

DOCUMENTARUL DE LUNG METRAJ, CA EXCEPȚIE

Declinul producției de filme documentare din anii '90 — după... rația de libertate postrevoluționară — ne-ar fi absolvit de un nou capitol rezervat acestui gen cinematografic. Studioul specializat, despre care a fost vorba adeseori în acest volum, și-a rezumat activitatea la un număr infim de filme publicitare, utilitare, „de comandă", iar televiziunile — unde s-au refugiat cei mai mulți dintre realizatorii de la „Sahia Film" — produc cu precădere *emisiuni* cu caracter documentar și nu filme propriu-zise. Situația s-a perpetuat, iată, până în anul 2000: ultimul an al deceniului, al veacului și al mileniului — când „Sahia

Film" împlinește 50 de ani de existență — continuă criza de producție (și) în acest domeniu al creației cinematografice, fără a lăsa să se întrevadă, decât prin mici excepții, o revigorare. Astfel de excepții au existat și în anii '90 care au consacrat — într-un mod cât se poate de paradoxal — documentarul *de lungmetraj*. Acest tip de filme documentare (îndeosebi „de montaj") s-a manifestat și în anii '80 — noi am sărit mai repede peste asemenea produse —, când, în cele mai aberante perioade ale cultului personalității, s-au realizat câteva documentare omagiale de lungmetraj dedicate „partidului" și „conducătorului iubit". Era genul de filme... huiduite și fluierate la festivalul filmului tânăr de la Costinești (nimeni n-a consemnat această realitate a anilor respectivi, dar situația a fost trăită de mii și mii de spectatori în amfiteatrul „stațiunii tineretului"!), un tip de filme conjuncturale, „de sinteză", care au contribuit în mod nemijlocit — pe principiul... „unde dai și unde crapă" — la starea de nemulțumire a maselor înspre finalul anilor '80 (în acest sens este deosebit de semnfiicativă reacția de revoltă a publicului din Costinești, în vara „ultimului bal", când proiecția unor filme omagiale a fost, pur și simplu, oprită!).

Cu totul alta este motivația filmelor documentare de lungmetraj din anii '90. Ele sunt, în primul rând, expresia unei *stări de libertate*, ele redau genului o calitate pierdută în vremuri tulburi, aceea a *faptului de conștiință*. În acest spirit a fost conceput documentarul *Timișora* de Ovidiu Bose Paștina, în acest spirit a fost realizat documentarul *Piața Universității*, la care ne-am referit într-un capitol anterior. În acest spirit a fost conceput serialul TV — cum să-i spunem? — de foarte lungmetraj *Memorialul durerii*, produs de Studioul de Filme TVR, în regia Luciei Hossu Longin. Ani la rând, cu o periodicitate prielnică luptei împotriva uitării și așezării istoriei în matca ei firească, autoarea a întreprins — și continuă să înreprindă — o necesară, binevenită și pioasă operă justițiară evocând, etapă cu etapă, momente ale rezistenței anticomuniste din România, abuzurile „puterii populare" din anii postbelici, tragediile atâtor și atâtor oameni nevinovați în era stalinistă. Pe parcursul a câteva zeci de episoade, autoarea a re-parcus — cu ajutorul unor prețioase documente de epocă, al unor impresionante mărturii contemporane — o perioadă istorică de tristă și tragică amintire din istoria poporului român, serialul său fiind o reușită cinematografică de anvergură, de anvergură, deopotrivă, politică, morală, civică, filosofică și estetică. Cu regretul (personal) că *Memorialul durerii*, scris cu lacrimă, cu durere, cu patimă, cu furie, cu încrâncenare, de Lucia Hossu-Longin, nu s-a întâlnit (încă) niciodată, cu propriile noastre memoriale ale durerii, trecute și ele prin vămile tragice de la Văcărești și Pitești, de la Caracal, de la Poarta Albă și Castelu', nu se poate să nu recunoaștem că acest serial reprezintă una dintre cele mai importante izbânzi ale televiziunii naționale — în ansamblul ei — la „capitolul" faptelor de conștiință. De alfel, Studioul de filme TVR — condus de Dan Necșulea — a avut, în ultimii ani, și alte reușite marcante în domeniul filmului documentar (mai exact, al „filmului-anchetă"), printre ele înscriindu-se și mini-serialul — care a condus tot spre un lungmetraj — *Tragedia românilor de pe nava Maersk-Dubai*, al aceleiași regizoare, Lucia Hossu-Longin, care, în ciuda absenței din dicționarul celor 1234 de cineaști români, își manifestă de ani de zile, continuă să-și releve operativitatea civică, spiritul cetățenesc, profesionalismul angajat în creația sa filmică.

Ca un „memorial al durerii" a fost conceput și documentarul de lungmetraj *Să nu ne răzbunați*, realizat, în 1994, de către regizorul Mihai Constantinescu, cel care a preluat, în anii '90, de la un moment dat, conducerea Studioului „Sahia Film" (dar și-a realizat acest „fapt de conștiință" la Studioul de Creație 3, „Cinerom"). Într-o filmografie destul

de eterogenă (atât din punct de vedere valoric, cât și din perspectivă tematică, stilistică și de gen), documentarul de lungmetraj *Să nu ne răzbunați* devine un solid „punct de sprijin". Titlul filmului preia testamentul moral al filozofului Mircea Vulcănescu care, într-o celulă de exterminare, înainte de sacrificiul său pentru prelungirea vieții unui tânăr, așa le spunea deținuților anti-comuniști: „să nu ne răzbunați!". Așezate în fruntea unui film documentar despre rezistența poporului român împotriva totalitarismului comunist, vorbele ilustrului filozof dau și „măsura" acestui memorial al durerii: să nu ne răzbunăm — o spune și filmul (nu neapărat prin comentariul rostit de Ovidiu Iuliu Moldovan) —, dar să nu uităm faptele trecutului, să nu permitem repetarea unor anomalii ale istoriei, să cinstim cum se cuvine exemplul unor adevărați patrioți. Scopul declarat al grupului de cineaști care semnează *in corpore* documentarul *Să nu ne răzbunați* — alături de Mihai Constantinescu, pe genericul filmului aflăm numele colaboratorilor: Erich Nussbaum, Romeo Chiriac, Ioana Andruță, Liviu Georgescu, Ioan Chiriță, Radu Zamfirescu, Simion Moruzov, Barbu Mihăilescu — a fost realizarea unei istorii autentice a rezistenței armate anticomunsite, care a durat, în România, până la începutul anilor '60. Pentru a-și atinge acest scop, cineaștii apelează la mărturiile unor supraviețuitori, ale unor oameni care și-au primejduit propria viață pentru integritatea și demnitatea poporului român, mărturii de-a dreptul zguduitoare. În comentariul său despre film din revista „Cinema" (nr. 5/1994), criticul Irina Coroiu face o binevenită precizare: „cinematograful direct de tipul «talking heads/capete vorbitoare» este extrem de mult utilizat astăzi de către documentariști din toate colțurile lumii, marcând o reîntoarcere la menirea de origine a acestui gen de filme: mărturia înregistrată pe peliculă". În continuare, criticul caracterizează modul în care sunt preluate în film mărturiile supraviețuitorilor: „Din primul moment, felul cum sunt înfățișați în cadru — «din față și din profil», vocea reverberându-se undeva în off — sugerează un stil de abordare sobru care nu-și pemite decât câteva figuri retorice: travelinguri pe culoare de temniță sau pe lângă garduri din lagăr, ferestre de celulă sau simple panoramări de natură". Sunt evocate în film biografii de un incredibil tragism, supraviețuitorii nu-și pot permite nici măcar bucuria omenească a biruinței împotriva dictaturii, ei își aduc mereu aminte de acei care au pătimit și au murit în lagăre și închisori. Filmul lui Mihai Constantinescu — împlinit cu mărturii din arhivele cinematografice — evocă realități postbelice practic necunoscute (știute doar de combatanți): ofițerilor din armata regală, retrași în munți după abolirea monarhiei, li s-au adăugat muncitori și studenți, țărani și intelectuali, bărbați și femei, tineri și vârstnici, rezistența dobândind substanță, o pondere considerabilă. Filmul încearcă să respingă și denaturările flagrante, minciunile care au planat, ani la rând, ca un blestem, asupra supraviețuitorilor luptei eroice din anii '50: chiar și după ieșirea lor din închisoare, ei au purtat stigmatul oprobriului public fiind taxați, global și vehement, drept „bandiți", conform doctrinelor epocii. Din multe puncte de vedere, așadar, *Să nu ne răzbunați* este un necesar recurs la istorie.

Un recurs — deosebit de necesar, și el — la istorie, a fost documentarul de lungmetraj *Destinul Mareșalului*, semnat, tot în 1994, de regizoarea Felicia Cernăianu. Un film consacrat proeminentei personalități a Mareșalului Ion Antonescu, un documentar de montaj la baza căruia au stat — în principal — două documente cinematografice de o valoare, practic, inestimabilă (ani la rând „arestate"): procesul și execuția celui care a condus destinele statului român într-una din cele mai dificile și tragice perioade ale sale. Cele două tragice fragmente de realitate, ignorate decenii la rând de istoriografia comunistă

— ca atâtea și atâtea alte documente, scrise sau filmate, ale perioadei de referință —, pun într-o lumină totală efigia simbolică de demnitate și curaj patriotic a mareșalului în momente cruciale ale existenței nației. Desigur, după cum se subliniază și în „avertismentul" unei alte reconstituiri documentare de amploare privind evenimentele aceluiași timp (volumul „Mareșal Ion Antonescu — Epistolarul infernului", apărut la Editura „Viitorul Românesc" sub îngrijirea lui Mihai Pelin), din interiorul faptelor nu vom dispune nicicând de toate datele necesare dezlegării unor șarade pe care epoci revolute ni le așează în față. Cu atât mai mult cu cât ipocrizia istoriografică a perioadei totalitariste s-a exersat cu o asiduitate rară asupra unor astfel de mărturii istorice. „Decupate" din documentele scrise ale epocii (dar ne-am putea referi, la fel de bine, după ce le-am cunoscut, și la documentele cinematografice), numeroase citate, atent și abil desprinse din contextul istoric, au fost nu o dată utilizate — ca vârfuri de lance — împotriva mareșalului Ion Antonescu, împotriva altor personalități politice ale vremii, Dinu Brătianu și Iuliu Maniu, de câte ori veștejirea acestora devenea „necesară". Intenția regizoarei Felicia Cernăianu este clară și — evident — benefică: aceea de a lăsa spectatorului deplina libertate de a deduce concluziile privitoare la personalitatea evocată din perspective și premise *netrunchiate*. Polemizând — implicit — cu un film de ficțiune precum *Oglinda* de Sergiu Nicolaescu (consacrat acelorași ani și, în ultimă instanță, aceleiași reconsiderări), regizoarea s-a ferit de atitudini partizane, de preferințe intempestive, manifestând uneori chiar o prudență exagerată: atitudinea Feliciei Cernăianu s-a dovedit prielnică documentelor cinematografice făcute publice, practic, pentru prima oară. Construit aproape exclusiv din pelicule existente în arhivă — pe lângă cele două documente de bază, regizoarea include în filmul său fragmente de „actualități" — în special din perioada ascensiunii legionare —, fragmente din documentare ca *România în lupta contra bolșevismului* de Paul Călinescu și *Războiul nostru sfânt* de Ion Cantacuzino —, numărul de cadre filmate „la zi" fiind infim și constând exclusiv în materiale de arhivă, fotografii, pagini de ziar, alte mărturii din epocă. Documentaristă versată, cu zeci de scurtmetraje la activ — de la filmul *Acești oameni*, contestat în epocă din pricina adevărurilor conținute, până la superbul portret cinematografic *Maria lu' Pascu* —, Felicia Cernăianu s-a priceput să prețuiască și să valorifice valorile intrinseci ale imaginii cinematografice. De aceea, comentariul semnat de regizoare și de Constantin Hlihor (care figurează și printre consultanții peliculei, alături de Cristian Troncotă și Natalia Tampa), păstrează doar funcția introducerii imaginilor cinematografice în contextul istoric, rezumându-se la informații concrete privitoare la situația dramatică a României în pragul celui de al doilea război mondial sau la personajele proeminente ale epocii, iar scenariul — semnat de Marian Ureche — evită și el atitudinile partizane, respectând, în mare, criteriul cronologic în derularea evenimentelor, excepție făcând doar câteva relaționări cauză-efect presărate pe parcursul „acțiunii". După cum se vede, regizoarea a apelat la o „echipă" (de scenariști și comentatori) fără antecedente cinematografice, altfel bazându-se pe cineaști cu experiență: monteuza Adina Petrescu, operatorul Sorin Chivulescu și ilustratorul muzical Radu Zamfirescu. Probabil că n-ar fi trebuit să lipsească de pe generic, cu mențiunile cuvenite, privitoare la documentele incluse în montajul cinematografic, operatori ca Ovidiu Gologan, Ion Cosma, Wilfried Ott, Ion Stoica, Constantin Pantu, Vasile Gociu, Alexandru Simionov, Gheorghe Popovici — și alții încă, destul de mulți — cărora li se datorează imaginile de epocă. Păstrând uneori chiar și comentariul crainicilor timpului, utilizând „benzile" cu vocea Mareșalului,

filmul, reconstituind un destin controversat, reconstituie, totodată, imaginea Bucureștiului de la sfârșitul deceniului al patrulea și începutul deceniului al cincilea, cu Piața Unirii de-atunci, cu Hala Veche și Spitalul Brâncovenesc, cu incredibilele sale spectacole stradale, devenind un martor emoționant și emoționat al lumii de-acum o jumătate de veac.

Din palmaresul documentarului de lung metraj face parte și un „film de artă", *Brâncuși*, consacrat de către regizorul Cornel Mihalache, în 1996, ilustrului sculptor român. La 33 de ani, regizorul semna primul său film de lungmetraj. Practic, Cornel Mihalache este un cineast post-revoluționar sau, mai exact, cum am văzut, născut chiar în zilele revoluției din decembrie '89 când a realizat, împreună cu Cătălina Fernoagă, filmul *De Crăciun ne-am luat rația de libertate*. Consacrat ca documentarist, el a semnat, până la debutul în lungmetraj, felurite filme — pe peliculă sau video — printre care *Întristări, Întâlnire imposibilă (Eminescu și Cervantes), Olar, Focurile morților, Sculptorul, Babu (cazul Gheorghe Ursu)* — acesta din urmă un metraj mediu. Mai mulți regizori români s-au apropiat, de-a lungul anilor, de opera brâncușiană, Pavel Constantinescu (*Procesul păsării, Sărutul, Păsările, Ovoidul* etc.), Adrian Petringenaru (*Pași spre Brâncuși*), alții, chiar și Cornel Mihalache (*Sărutul*, un film de 17 minute din 1994, care a circulat la diferite gale și festivaluri peste hotare, de la bienala pariziană organizată la Centrul Pompidou până la „Zilele filmului românesc" la Roma), dar lungmetrajul *Brâncuși* devine cel mai important gest cinematografic față de viața și opera genialului artist de la Hobița. Bazat pe texte reale — documente brâncușiene, notițe rămase de la prieteni, caiete, însemnări aflate în custodia legatarilor testamentari —, filmul intersectează aducerile aminte cu viața și opera sculptorului, într-un dialog *sui-generis* între Brâncuși și una dintre creațiile sale. O spune chiar regizorul: „Pornind de la câteva fotografii realizate de Brâncuși, care demonstrează că decriptarea sensurilor lucrărilor poate începe de la fotografiile personale ale sculptorului, — și mă refer la aserțiunea «Cocoșul sunt eu!», am imaginat o poveste a întâlnirii sculptorului cu *alter-ego*-ul său, *Cocoșul* de gips din anul 1949, ultima sa lucrare, neterminată". Înseși locurile de filmare sunt marcate de prezența, cândva, a sculptorului sau a operelor sale: satul natal Hobița, biserica Cișmeaua Mavrogheni din București în corul căreia Brâncuși a cântat, biserica română din Paris, unde a fost paracliser în primii ani petrecuți în capitala Franței, restaurantul Chartier unde a spălat pahare ca să se întrețină, alte adrese pariziene, Place Dauphine 19 unde a locuit la mansardă, Montparnasse 54, locul unde a fost atelierul din Impasse Ronsin (pe vremea realizării filmului, un șantier), cimitirele Père Lachaise și Montparnasse unde locuiesc prietenii lui, Muzeul Rodin și mormântul lui Rodin de la Meudon, cu replica sa la Philadelphia, Centrul Pompidou cu atelierul vechi (1977) și macheta viitorului atelier (inaugurat ulterior, în 1997)... Pentru că vorbeam despre prieteni. „Prietenii?" — întreabă *alter-ego*-ul. „Puțini" — răspunde sculptorul. Enumerarea este, însă, revelatoare: Rousseau, Modigliani, Léger, Erik Satie, Duchamp, Appolinaire, Joyce, Tristan Tzara, Man Ray, Nogochi... Prieteni, unul și unul. Viața și opera lui Brâncuși sunt încadrate în context de epocă prin fragmente din filmele lui René Clair *Antract* și *Parisul doarme*, câteva din lucrările muzicale ale lui Erik Satie contribuind la conturarea atmosferei dadaiste în care s-a format și lansat Brâncuși în primele decenii ale veacului XX. Deloc întâmplător, testamentul artistului, ca o lamă de cuțit, este inclus de două ori în film, la început și la sfârșit: „Las statului francez, pentru muzeul național de artă modernă absolut tot ce cuprind în ziua morții mele atelierele aflate în Paris, Impasse Ronsin, numărul 11". Se sare câte un „amănunt": statul român refuzase

moștenirea! Pe parcursul filmului se recurge la un material iconografic de reală valoare documentară și afectivă (toate fotografiile folosite în film i-au aparținut sculptorului), dar și la un — discutabil — „Brâncuși de ficțiune" (interpretat de Traian Rocșoreanu, care reface clasica imagine a sculptorului străbătând Europa cu un sac în spate); cu toate licențele sale, drumul vieții și operei brâncușiene este un drum spre posteritate. Au colaborat cu regizorul operatorul Alex Goldgraber (și el aflat la primul film de lungmetraj), monteuzele Teodora Apolzan și Elisabeta Zamfirescu, comozitorul Mircea Octavian și autorul coloanei sonore Radu Zamfirescu; regizorul a avut și un „sfetnic bun", pe criticul de artă Barbu Brezianu, un specialist de marcă al creației brâncușiene. Ultima replică a lui Brâncuși te însoțește dincolo de ultima imagine a filmului: „Patria mea, familia mea — este pământul care se învârte, vântul care adie, norii care trec, apa care curge, focul care dogorește, iarba verde, iarba uscată, bulgărele de zăpadă..."

MOARTEA LENTĂ A FILMELOR DE SCURT METRAJ

La începutul anilor '90, chiar dacă perspectivele filmului național — după cum s-a dovedit destul de repede — au intrat într-o ceață deasă, marea majoritate a creatorilor de la „Sahia Film" și de la „Animafilm", documentariștii și realizatorii filmelor de animație s-au cramponat de film cu o (explicabilă) „poftă de lucru", datorată, desigur, și libertății de creație dobândite. Despre „rația de libertate" a filmului documentar am vorbit într-un capitol separat. Dar mulți alți cineaști — și aceiași care au filmat evenimentele istorice din decembrie '89 și din lunile (de asemenea istorice) care au urmat — au încercat să intre în „normalul creației", profitând de abolirea formelor de cenzură ideologică. Primele „semne" au fost încurajatoare. Regizorul Paul Barbăneagră a simțit nevoia imediată de a realiza un film românesc (după ani de experiență pariziană, soldați cu rezultate estetice ieșite din comun): a realizat, în 1990 chiar, documentarul *Reîntoarcere în România*, dar filmul a rămas un „experiment" izolat în creația sa. Un creator cu reușite programatice la activ ca Alexandru Boiangiu și-a transpus imediat în imagini câtva proiecte cinematografice cu pertinente determinări sociale — *După gratii* (1990), *Monstru cu ochii verzi* (1991) —, dar s-a arătat repede descurajat de tracasările „cenzurii economice" care au început să greveze asupra producției cinematografice. Foarte activă în primii ani de după '89 a fost și regizoarea Luiza Ciolac — *Eugen Taru și lumea caricaturilor* (1990), *Un pas spre Vest* (1991), *Doamne, ocrotește-i pe români!*, un film cu valențe civice (1992), filmul video *România la trei ani de la revoluție* (1993) — dar și „zborul" ei a fost de scurtă durată, întrerupt de „măsuri administrative". Printre regizorii care și-au consolidat, în primii ani '90, filmografia, s-a numărat și Pompiliu Gâlmeanu, cu titluri felurite precum *Sărbătoare la Botiza, Italieni la București* (1990), *Îndreptar al legii* (1991), *Impresii dintr-o expoziție* (1992), *Tezaurul României la Moscova* (1994), un loc aparte în creația regizorului ocupând filme precum *Cornova (revedere după 60 de ani)*, o replică, peste decenii, la filmul realizat în 1931 de către echipele sociologice (și cinematografice) ale lui Dimitrie Gusti în respectivul sat basarabean. Pusă pe treabă s-a dovedit și regizoarea

Ioana Holban, care și-a extins orizontul tematic: *Speranță renăscută, Întâlnire cu starea de zbor, Bărbatul ideal* (1990), *Oameni pe grinduri — Delta Dunării* (1991), *Tainicul și silențiosul adânc, Sus la poarta raiului, Scurte însemnări* (1992), *Prezentul trecut — Sighișoara* (1993), operator al tuturor acestor filme fiind Sorin Popescu-Holban. Unul dintre reprezentanții de marcă ai Studioului „Sahia", Erich Nussbaum, a fost, de asemenea atras în procesul productiv, preocupările sale dominante rămânând acelea din sfera culturii, filmografia sa îmbogățindu-se cu lucrări de referință: *Titu Maiorescu* (1990), *Destine paraele, Victor Brauner în România* (1992), *Ev mediu la Sibiu* (1993); o contribuție importantaă a adus Erich Nussbaum și la realizarea lungmetrajului documentar — despre care am mai vorbit — *Să nu ne răzbunați*. Printre cineaștii care au început o a doua „viață" după decembrie '89 — redescoperindu-se pe sine — a fost Sorin Ilieșiu: după ce a colaborat la filme despre care am vorbit, ca *Te iubesc, libertate!* (alături de Vivi Drăgan Vasile și Vlad Păunescu) și *Piața Universității, România* (cu operatorul Vivi Drăgan Vasile și regizorul Stere Gulea), operatorul, devenit regizor, a colaborat, în prima calitate, la filmele video *Petre Țuțea — Emil Cioran, Carte-obiect, carte-spirit* (1991), *Palate regale din România, Monarhia salvează România!, Vom muri și vom fi liberi* (1992), și, ca regizor, la *Neobișnuitul oaspete* — în colaborare cu Mariana Celac (1992), *Eliberarea* — în colaborare cu Ioan Groșan (1993), *Aurolac* (în colaborare cu Ioan Groșan (1994), *Apocalipsa după Cioran* — în colaborare cu Gabriel Liiceanu (1995); a fost — în continuare — activ, printre puținii documentariști rămași pe baricade, dar nu la studiourile de producție „tradiționale" ci în cadrul unor organisme nou înființate, cum ar fi și Fundația Artelor Vizuale (condusă de Vivi Drăgan Vasile) sau la Editura Video (coordonată inițial de B.T. Rîpeanu și apoi de Laurențiu Damian). Regizoarea Ada Pistiner a avut și ea multe de spus în primii ani '90 (de fapt regizoarea a și revenit în țară după revoluție, din Israel, unde se „refugiase" între anii 1986–1989): Ada Pistiner a semnat filme precum *Protecția cui?* (1990), *Un an ceva mai lung* (1991), producțiile video *Performance* (1994), *Contemporani în București* (1995). Pe Doru Segal l-am reîntâlnit pe genericele unor filme precum *Timișoara, decembrie '89* de Ovidiu Bose Paștina (ca autor de imagine) și, apoi, ca autor al unor scurtmetraje video, *Caragiale '90* sau *Salutări din București*, realizate în 1994 și — respectiv — în 1995. Regizorul Elefterie Voiculescu s-a reactivat și el, pe lângă documentarul de montaj *Încotro?* semnând pelicule precum *Dracula, ficțiune și realitate* (1991) sau filmul video *Vâlcea 600* (1992). Alexandru Sîrbu, consacrat — de-a lungul anilor — cu precădere filmului științific, a avut o gamă largă de preocupări după 1989, printre filmele sale numărându-se *Stimularea creativității* (1990), *Zilele lui Iacab Zsigmond* (1991), filmul video *Calea Victoriei* (1993). Nu s-a lăsat mai prejos nici regizorul David Reu, care a trecut de la *Calendarul geto-dac* (1990) la *Nepotul străzii* (1993). „Cântecul de lebădă" al regizorului Moscu Copel s-a numit *Am ales libertatea*, un documentar amplu, din 1992, despre emigranții din România, întâlniți în lagărele de imigranți din câteva țări europene (Elveția, Germania); ieșirea din „zona" filmului a regizorului Moscu Copel a fost una dintre cele mai mari pierderi suferite de documentarul românesc în perioada post-revoluționară (când mica sa bijuterie cinematografică *Va veni o zi* a fost premiată — după ce... ziua a venit — la festivaluri internaționale specializate, München, Potsdam, Valladolid). Câțiva ani a continuat să realizeze scurtmetraje documentare și regizorul Nicolae Corjos: *Mânăstirea Văcărești* și *Sergu Celibidache* (1990), *Grădina din Strada Elefterie* (1991), precum și câteva reportaje despre Concursul internațional

„G. Enescu"; după aceea, ca mulți alți cineaști, regizorul a părăsit — cel puțin temporar — drumurile creației, deși era tentat să abordeze genuri noi. Unul dintre cei mai prolifici regizori după '89 a fost Laurențiu Damian (poate și pentru a compensa deceniul „filmelor interzise"): printre cele mai reprezentative filme ale sale din anii '90 au fost *Castelul Peleș* (1991), *Eminescu — truda întru cuvânt* (1993), *Oare Dumnezeu a suspinat omenește?* (1993), *Puncte de vedere* (1994) și așa mai departe, regizorul — împreună cu Anca Damian — ținând în continuare „steagul sus". Pentru o vreme, a continuat să facă film și regizoarea Sabina Pop, autoare a unui documentar video (biografico-muzical) *Festivalul Dinu Lipatti* (1992) și a unui scurtmetraj care preia preocupări mai vechi, *Poveste despre lemn* (1994); filmul ei *Panc*, a cărui adevărată carieră a început după '89, a repurtat în anii '90 câtva premii internaționale, la Oberhausen (1990) și Bordeaux (1991). Dintre regizorii profilați pe documentare științifice, Doru Chești (1934–1994) și-a îmbogățit filmografia cu titluri precum *Închinare la centenar* (1990), *Enigma sigiliului medieval* (1991), *E pur si mouve* (1992), *Evangheliaraul de la Atges* (1993), Dumitru Done a realizat *Tutunul* (1991), *SIDA* (1992), Felicia Fulgeanu — *Școala română de chirurgie* (1990) și *Muzeul aurului* (1991), au mai filmat în acei ani Valeriu Slobozeanu —*Ajută-ți partenerul* (1990), *Casa pâinii* (1991) —, Gheorghe Știucă — *Sub o rază de soare, Omul și râul* (1990). S-a afirmat, ca regizor, și operatorul Mircea Bunescu prin scurtmetrajul *Parângul* (1990), a continuat să creeze Alexandru Drăgulescu — *Ți-aduci aminte, Hans?* (1990) —, Alexandra Irimie a realizat un „film de suflet", *Bunicul meu, scriitorul* (1990), despre o personalitate marcantă a literaturii și culturii române, G.M. Zamfirescu. Această emulație creatoare a durat câțiva ani. În anii 1993–1995, regizoarea Cătălina Fernoagă și-a îmbogățit creația — începută, cum am văzut, după '89, cu un film emblematic, *De Crăciun ne-am luat rația de libertate* — cu câteva pelicule importante, în măsură să evidențieze rosturile majore ale filmului documentar: prin filmul *Călăuză în Sarajevo* (1993), realizat împreună cu operatorul Ovidiu Miculescu, regizoarea a fost prezentă în miezul unor evenimente fierbinți ale timpului, pe frontul — la propriu! — unor sângeroase conflicte etnice; alte filme importante ale regizoarei, cu încărcătură moral-filosofică, au confirmat vocația „cineastului de atitudine": *Mircea Eliade* (1994), *Eternitatea — variațiuni pe această temă* (1995). Regizorul Cornel Mihalache — cu care Cătălina Fernoagă a „împărțit" debutul — a pus, la rândul lui, după '89, bazele unei filmografii dense, cu solide suporturi civice: după *Întristări* (1991), *Întâlnire imposibilă* (1992) și *Sculptorul* (1993) a ajuns, cum am văzut, și la documentarul de lungmetraj, continuând să creeze, în prezentul imediat, cu o „poftă" cinematografică de nestăpânit. Filme „grele" și-a propus și Anita Gârbea: *Dincolo de ora zero* (1993), *Neliniști* (1994). La filme reprezentative au mai ajuns, spre mijlocul ultimului deceniu al veacului, Șerban Comănescu — cu *Prigoniți, refugiați, condamnați* (1994– 1995) —, Paul Orza, cu scurtmetrajul *Credința, taina dăinuirii noastre*. Treptat, însă, elanul creator al cineaștilor documentariști s-a potolit, spre sfârșitul deceniului studioul specializat în filme documentare (condus în ultimii ani de regizorul Mihai Constantinescu) s-a cantonat aproape exclusiv în spațiul filmelor publicitare. O ultimă „ieșire în lume" marcantă a filmului documentar românesc a fost prilejuită de „Maratonul filmului documentar românesc" organizat de „Sahia Film" în anul centenar al cinematografului, 1995 (sub directoratul regizoarei Luiza Ciolac), un ciclu de proiecții care urma să cuprindă 12 gale dar a fost suprimat — ca multe alte inițiative

valoroase — după prima treime. Cu acel prilej au fost prezentate cele mai importante creații ale anilor 1993–1994.

De semnalat, în primul rând — din programul acestor „gale de adio" — este inițiativa reluării jurnalelor de actualități (după ce o inițiativă similară, fără sorți de izbândă, a avut loc imediat după revoluție). „Sahia Film" a editat, atunci, *Magazinul cinematografic românesc* numărul 1/1994, „ediție nouă". Au contribuit la acest prim „nou jurnal de actualități" Luiza Ciolac, Cătălina Fernoagă, Pompiliu Gâlmeanu, Ioana Holban, Paul Orza, Pantelie Tuțuleasa — ca regizori și, din nou, Pantelie Tuțuleasa, Sorin Constantinescu, Ovidiu Miculescu, Francisc Patakfalvi, Sorin Popescu, Maria Roșca — în calitate de operatori. Subiectele au fost diverse: prognoza economică a anului, o descindere de ianuarie la Ipotești, un interviu cu economistul Mircea Coșea, un reportaj cu copii super-dotați, un semnal de alarmă privind starea bisericii ieșene „Trei ierarhi" ș.a. Respectivul jurnal a rămas singular. Era, acesta, un prim semn că studioul de filme documentare este „pe ducă": un „jurnal" pe an, oricum — când ar trebui să fie „jour"-nal — ajută cam ca... frecția „Diana" la piciorul de lemn (mai ales când filmul nu este arătat publicului la „ora" producerii sale, sau nu este arătat deloc). Din producția anului 1993, în gala „maratonului", au fost alese zece titluri, din producția anului 1994 — șapte. Câteva amănunte despre aceste „ultime documentare" (chiar dacă am amintit unele dintre titluri în rândurile de mai sus)... Filmul lui Pompiliu Gâlmeanu (cu imagini de Romeo Chiriac) *București, capitala României*, selectează imagini tonice ale Capitalei cu intenții vădit propagandistice: toate „emblemele" metropolei (care ocupă un loc central pe mapamond — Bucureștiul fiind situat, după cum se subliniază, la șapte fuse orare de New York într-o parte și la șapte fuse orare de Tokio în cealaltă parte), sunt frumoase. Ca o replică la „varianta roz", filmul semnat de Anca și Laurențiu Damian *Imaginea României față cu „imaginea României" (Puncte de vedere)* este o peliculă mult mai realistă, în care punctele de vedere exprimate de Adrian Dohotaru, Cristian Tudor Popescu, Gabriel Andreescu, Augustin Buzura, Octavian Sava, Mihai Tatulici nuanțează o temă de actualitate cum este aceea schițată în titlu („capitala mutilată" i se spune la un moment dat Bucureștiului — într-un alt context, desigur, decât acela al filmului anterior). Tot ca o replică la varianta roz este și filmul Anitei Gârbea *Neliniști*, cu imagini de Francisc Patakfalvi, în care sunt surprinse momente dramatice ale cotidianului post-revoluționar, o lume în derută („noi suntem un popor deștept dar puțin, de-aia fac alții ce vor cu noi" — spune un personaj la începutul filmului); autorii filmului ne plasează, pe noi spectatorii (și implicit... contribuabilii), sub roțile unui tren în plină viteză. Regizoarea Anita Gârbea a fost prezentă în gală și cu documentarul filmat în Bosnia-Herțegovina *Dincolo de ora zero* (operator: Horia Bulbuceanu), cu mărturii conținând adevăruri grave despre războiul fratricid de pe teritoriile fostei Iugoslavii. Celălalt film despre Sarajevo, al Cătălinei Fernoagă, a completat tabloul cinematografic cu o altă „poveste de viață", fundalul prezentând momente dramatice din viața orașului. Operatorul Ovidiu Miculescu a filmat și cu regizorul Cornel Mihalache, printre rezultatele acestei colaborări fiind și eseul *Sculptorul*. Pe lângă filmul despre Eminescu, Anca și Laurențiu Damian au fost prezenți și pe genericul unuia dintre cele mai ambițioase documentare ale anului 1993, *Arta dictaturii — Dictatorii artei*, în care este filmată — mai ales prin beciuri — „lada de gunoi" a artei din anii totalitarismului, unele dintre „exponate" fiind și azi, însă, în plină lumină; comentarii autorizate — Radu Bogdan, Gabriela Adameșteanu, Florian Potra, Mariana Celac — completează

demersul regizoral. Un „document" prețios este filmul lui David Reu *Nepotul străzii*: împreună cu operatorii Ilie Valentin și Sorin Eșanu, regizorul a urmărit destinul unui copil al străzii din Aurolacia Gării de Nord: fata devenită mamă în vara anului 1993 a adus pe lume primul „nepot al străzii". Astfel de filme — cum sunt și filmele despre Sarajevo —, născute din material de cine-cronică, au un plus de autenticitate față de „documentarele clasice" ale studioului. Printre filmele documentare ieșite în lume atunci, s-au numărat și *Evanghеliarul de la Argeș* de Doru Chеșu (cu imagini de Ilie Valentin), un *Ev mediu la Sibiu* fără cuvinte de prisos de Erich Nussbaum și (ca operator) Romeo Chiriac, *Dracula — realitate și ficțiune*, o demistificare datorată regizorului Elefterie Voiculescu (și operatorului Ilie Valentin), *S.O.S. Sighișoara-România* de Ioana Holban (regia) și Sorin Popescu (imaginea), un demers civic în apărarea unui tezaur de civilizație medievală — toate patru, filme produse în 1993. Din 1994 mai datează, cum spuneam, documentarul *Prigoniți, refugiați, condamnați* realizat de Șerban Comănescu în colaborare cu cineaști din Chișinău, regizorul Vlad Plămădeală și operatorul Silviu Dabija: un semnal de alarmă privitor la condițiile de existență ale moldovenilor transnistreni. Alte trei filme din 1994 au întregit programul: *Copii din România* de Mihai Constantinescu, cu imagini de Mircea Zahiu (succese ale olimpicilor români în discipline intelectuale). *Destine paralele* (Cioran-Ionescu-Eliade) de Erich Nussbaum — cu operatorul Romeo Chiriac —, trei destine pornite din Rășinari, Slatina, București, împlinite pe alte meridiane (demersul fiind pus sub semnul sinuciderii din 23 noiembrie 1923 a scriitorului suprarealist Urmuz, un destin „perpendicular" să-i spunem) și *Credința — taina dăinuirii noastre* de Paul Orza (operator: Sorin Constantinescu) — o transpunere în imagini a ideii din titlu. Spuneam acestor pelicule... „ultimele documentare": era, firește o exagerare conștientă. La fel de adevărat, însă, este faptul că producția de filme documentare s-a subțiat în mod dramatic după această gală, producția de gen fiind preluată, practic, de televiziuni centrale sau locale, de alte organisme de creație, de studiouri video. Aceeași soartă ingrată au avut-o și filmele de animație: Studioul „Animafilm" și-a restrâns considerabil activitatea, renunțând treptat la „filmele de autor", rezumându-se la pelicule publicitare. Practic, frontul creator al scurtmetrajului românesc s-a auto-dizolvat. Aceasta deși, în anul 1993 — când se împlineau 30 de ani de la înființarea Uniunii Cineaștilor (inițial Asociația Cineaștilor) —, o retrospectivă a filmului românesc a inclus în program 40 de documentare, 40 de filme animate (și peste 30 de lungmetraje), o demonstrație elocventă privind consistența frontului creator. Gala respectivei aniversări a conținut scurtmetrajele *Scurtă istorie* de Ion Popescu Gopo și *Cântecele Renașterii* de Mirel Iliești — pelicule laureate cu Marele Premiu, „Palme d'or", la Cannes — alături de bijuteriile științifice *Când înfloresc nuferii* de Ion Bostan și *Efemeridele* „efemeridei" Dona Barta, patru regizori intrați în „amintirea unor mari iubiri". Retrospectiva și-a adus aminte de mulți alți cineaști care nu mai sunt printre noi, de Bob Călinescu, Liviu Ghigorț, Adrian Petringenaru, Nell Cobar, Zaharia Buzea — binecunoscuți creatori în domeniul filmului de animație —, de inegalabilul documentarist Slavomir Popovici, de alți cineaști — regizori, scenariști, operatori — ca Ion Cosma, Wilfried Ott, Ovidiu Gologan, Grigore Ionescu, Francisc Munteanu, Marin Pârianu, Nicolae Țic, Virgil Calotescu, unii dintre ei membri fondatori ai Asociației Cineaștilor. Printre regizorii de animație prezenți în programul retrospectiv s-au numărat — în afara celor amintiți — Ștefan Munteanu, Mihai Bădică, Luminița Cazacu, Adela Crăciunoiu, Ion Truică, Isabela Petrașincu, Tatiana Apahidean, Laurențiu Sârbu, George

Sibianu, Constantin Mustețea, Matty Aslan, Victor Antonescu, Florin Angelescu, Olimp Vărășteanu, Adrian Nicolau, Liana Petruțiu, Ana Maria Buzea, Radu Igazsag, Zeno Bogdănescu, Mihai Marian, Olimpiu Bandalac, Dinu Petrescu, Dinu Șerbescu, Mircea Toia, Artin Badea, Ion Manea, Genoveva Georgescu, Dan Chișovschi, Sandu Ștefan. Dintre documentariști n-au lipsit nici Jean Petrovici, Ion Moscu, Paula și Doru Segal, Laurențiu Damian, Paula Popescu-Doreanu, Mircea Popescu, Pompiliu Gâlmeanu, Dumitru Done, Titus Mesaroș, Olimpia Daicoviciu, Luiza Ciolac, Viorel Branea, Ovidiu Bose Paștina, Ervin Szekler, Ladislau Karda, Eugen Popiță, Florica Holban, Liliana Petringenaru, Alexandru Boiangiu, Alexandru Sîrbu, Doru Chești, Dumitru Dădârlat, Adrian Sîrbu, Felicia Cernăianu, Ioana Holban. Fiecare dintre cineaștii de mai sus a fost prezent în retrospectivă cu unul dintre cele mai reprezentative filme: la ora respectivă, filmul de animație și documentarul românesc aveau ce arăta, trecutul și prezentul lor păreau garanții pentru viitor. Dar a urmat degringolada, declinul, chiar dacă și principalii realizatori ai filmului de animație, ca și documentariștii, au încercat — imediat după revoluție — să se manifeste în condițiile libertății de creație.

Veteranii studioului au ținut să fie prezenți cu lucrări noi. Olimp Vărășteanu și-a continuat *Povestea cu pești*, George Sibianu a lucrat în continuare la serialul *Vreau să știu* și a realizat un filmuleț hazliu numit *Piromanii* (1991), Laurențiu Sârbu și-a terminat serialul *Harap Alb* (în care a investit ani de muncă și o cantitate remarcabilă de fantezie și inventivitate), Artin Badea a fost prezent cu *Stâpânul curții* (1990) și *Ghidul* (1991), Florin Anghelescu, după *Magnetul* (din ciclul *Vreau să știu*), a lucrat la serialul *Gore și Grigore*, alături de alți colegi de studio (1990–1993). Cel mai „titrat" regizor actual, Ion Truică și-a îmbogățit filmografia cu alte câteva scurtmetraje valoroase: *Rătăcire* (1990), *Zvonița durerii, Don Juan* (1991), *Floarea și glonțul* (1992), *Dracula, Nunta nunților* (1993). Între anii 1990 și 1993, Victor Antonescu s-a dedicat unor *Noi aventuri ale mușchetarilor*, punând din nou în mișcare resorturile unei fantezii prodigioase, soldate — între anii 1986–1990 — cu un serial și un lungmetraj de succes, *Aventurile mușchetarilor*. Două regizoare cu frumoase rezultate la activ s-au înnoit, la rândul lor, după revoluție: Luminița Cazacu, după *Daruri* (1990), a realizat *Evoluție* (1991), un film competitiv, cu miez filozofic; povestea unei... cămăși puse la uscat pe o sârmă, luată de vânt, angrenată într-un zbor spectaculos — care simbolizează, prin elanurile și volutele sale, însăși revoluția —, pentru ca, în final, după potolirea futunii, să devină o cârpă inutilă, mototolită într-o rigolă de trotuar. Tatiana Apahidean, în *Ochelarii de soare* (1991), „vede" moduri diferite de a vedea lumea. Graficianul și criticul de artă Virgil Mocanu s-a arătat procupat, în continuare, de regia filmelor de animație, printre creațiile sale numărându-se *Culorile zilei, Fabule cu pete, Ecologică* (1990), *Cei patru* (1991). Foarte activ s-a dovedit, în primii ani, Dinu Petrescu: a lucrat la câteva seriale — *Peripețiile lui Nod, Aventurile lui Pătrățel, Miniaventuri* —, și-a continuat filmografia de autor cu titluri precum *Clipa, Nunta, Triptic*. Alți regizori cu experiență au ținut să fie prezenți pe ecrane: Constantin Păun a realizat scurtmetraje ca *Performanță și nu prea* (1990), *Coloranții* (1991), Mircea Toia a venit cu *Marele raliu* (1990), *Povestea unui melc* (1991), *Răzbunarea* (1992), *Musca* (1993). Cel mai incisiv autor satiric s-a dovedit a fi, în continuare, Dinu Șerbescu, prin filme — de obicei — „în pilule", cu „ținte" variate: *Clipa* (1990), *Circus* (1992), *Merci* (1993). Cei care au ținut „steagul sus" cu rezultate artistice — o vreme — ieșite din comun au fost tinerii. Zeno Bogdănescu și-a verificat nervul satiric în *Phoenix* (1990), a muncit cu spor

la serialul *Universul muzicii* (1990–1993), Olimpiu Bandalac — aflat, cum am văzut, printre autorii fermecătorului film *Caligrafie* (alături de Zeno Bogdănescu, Radu Igazsag, Lajos Nagy) — și-a continuat filmografia de autor cu pelicule precum *Perpetuum mobile* (1992), *Navigatorul, Naufragiul* (1993). În sfârșit, numele cel mai convingător al tinerei generații de regizori s-a dovedit a fi Radu Igazsag, cu o mică bijuterie veselă, *La o barieră* (1990) — un savuros gag cu o capră la o barieră, extras din „faptele diverse" ale presei cotidiene —, cu episoade personale din serialul *Universul muzicii*, cu un valoros film de inspirație folclorică, *Ivan Turbincă*. Tot Radu Igazsag a ajuns și în lumea eseului documentar, unul dintre primele filme care l-au lansat fiind un „imn" dedicat dadaismului, *Strigăt în timpan* (1993), colaborările sale ulterioare cu regizorul Alexandru Solomon conducând spre rezultate artistice ieșite din comun. Dar studioul „Animafilm" s-a golit, treptat, ca și studioul „Sahia film", doar doi-trei cineaști au mai făcut filme de autor în pragul anului 2000: pe lângă cineaști ca Laurențiu Damian sau Radu Igazsag, mereu activi, intrați în forță și-n anul 2000, ar fi de amintit doar două nume: Jean Petrovici, la cei 75 de ani ai săi, cu *Pasiuni (II)*, un film din 1999 și Ion Truică, revenit la filmul de autor, cu *Umbra*, tot un film din 1999. Restul... e tăcere.

DEBUTURILE ÎNTÂRZIATE ALE DECENIULUI

Orice debut cinematografic (mai ales într-o perioadă atât de secetoasă cum s-a dovedit a fi aceea a anilor '90, după „primul val de debuturi") este de bun augur. Chiar și un „debut întârziat", cum s-a dovedit a fi acela al regizorului Nae Caranfil, cu filmul *E pericoloso sporgersi* (cunoscut și sub numele de *Duminici cu bilet de voie*). Premiera bucureșteană a filmului a avut loc cam la trei ani după ce filmul a fost terminat. „Hors concours", filmul a rulat, în vara anului 1992, la festivalul de la Costinești, pe urmă a fost prezentat în secțiunea „Quinzaine des Realisateurs", la Cannes, în 1993, ba a repurtat și patru premii internaționale — Marele Premiu la „Film Forum" Bratislava (1993), Premiul Criticii la Festivalul din Montpellier (1993), Premiul Special și Premiul publicului la Festivalul de film European din La Boule (1994) — înainte de a ajunge pe ecranele românești. Una din cauzele „întârzierii" este și o prevedere de contract (filmul este o coproducție franco-română, „Compagne des Images" — „Filmex"), conform căreia premiera românească a filmului trebuie să fie precedată de premiera franceză, or abia către sfârșitul anului 1993 a avut loc premiera pariziană. Critica franceză, încă din mai 1993 (după Festivalul de la Cannes) a primit cu superlative filmul lui Nae Caranfil, cronici elogioase au apărut în publicații prestigioase precum „Cahiers du Cinéma", „Le Figaro", „Le Monde", „Première" etc. Reproducem doar două citate: „Din vremea lui Caragiale se știe că umorul românesc și-a păstrat rădăcini latine... A apărut acum și un cineast pentru a ne împrospăta memoria... Nae Caranfil e plin de un umor insolent" („Le Figaro"); „Extraordinară în acest debut e siguranța construcției unui film destinat publicului larg... Umorul est-european bate la ușă. Să-i deschidem!" („Première"). Talentul regizorului s-a simțit încă din filmul său emblematic de Institut, *Frumos e în septembrie la Veneția* (o peliculă din 1983, distinsă cu premiul de regie și cu premiul de interpretare feminină — Dorina Lazăr —

La Festivalul de la Tours); din filmografia anterioară a regizorului debutant în lungmetraj fac parte și scurtmetrajele *Treizeci de ani de insomnie* (1984) și *Backstage*, acesta din urmă produs de Institutul European Media „Flemish" din Bruxelles (1988). Filmul *E pericoloso sporgersi* poate fi numit „debut întârziat" și pentru că îl reprezintă pe cineast la 11 ani de la obținerea diplomei de regizor (după absolvirea Academiei de Teatru și Film din București — cum se numea pe atunci —, regizorul a absolvit și cursurile Atelierului FEMI pentru tineri Cineaști Străini din Paris, 1991): pelicula nu are, însă, nimic „vetust" în ea, ba dimpotrivă, aduce un aer proaspăt (ca *Un film cu o fată fermecătoare*, altădată) în peisajul cam sufocant al filmului național. Aș spune chiar altfel: cinematografia română avea nevoie vitală de o comedie tandră. Și comedia tandră a venit. Unul dintre ziariștii străini care au scris despre Nae Caranfil (în „Libération") îi făcea regizorului și un „portret fizic", descriindu-l cam așa: „Are paloarea unui tânăr intelectual nordic, umorul englezilor, siguranța americanilor, vorbește o franceză căutată, modulată de dulci inflexiuni spaniole". Descrierea — ca să folosesc un cuvânt la modă — mi se pare „punctuală" nu numai pentru regizor ci și pentru... filmul său. Efectiv, *E pericoloso sporgersi* este un film original („intens" original), deși modelele sale — de structură dramaturgică îndeosebi — sunt multe și diverse, de la Akira Kurosawa la Quentin Tarantino, adică de la *Rashomon* la *Pulp Fiction*. Ca autor *total* (el fiind, deopotrivă, scenarist, regizor, co-autor al muzicii), Nae Caranfil a făcut din *E pericoloso sporgersi* un film foarte *al lui*. Povestea este voit simplă: cu un băiat care iubea o fată, fata fiind prinsă, însă, în mrejele unui „don-juan"... discutabil. O poveste, așadar, cu trei personaje în prim-plan: o elevă, un actor (pentru care fata simte o atracție „magnetică") și un soldat (îndrăgostit). Regizorul-scenarist a privit povestea acestor trei personaje din trei perspective distincte, nu neapărat „subiective" (ca-n *Rashomon*). De fapt, nici nu este vorba de o singură poveste, sunt trei povești separate (povestea elevei, povestea actorului, povestea soldatului) care se interferează de câteva ori, au „puncte de contact", pentru a se desprinde apoi, avându-și fiecare deznodământul său. Farmecul special al filmului stă în acest truc narativ, și în capacitatea cineastului de a „cristaliza", prin trei personaje, trei lumi distincte ale unei epoci triste (cum a fost epoca anilor '80, în care se petrece acțiunea): lumea școlii, lumea teatrului și lumea cătăniei. Multe dintre „adresele" filmului își păstrează actualitatea, chiar dacă satira viza un timp ceaușist, cele trei medii ale filmului fiind portretizate cu umor și fantezie: școala — cu profesorii obosiți și tracasați, cu elevii insolenți și indolenți, cu refugiile din closete și viesparele din clase, cu vocabularul „postmodernist" al șmecherilor și cu deficiențele rizibile ale procesului de învățământ; lumea scenei — cu ridicolul repertoriului realist-socialist, cu caracterul insan al turneelor provinciale, cu precaritatea „spectacolelor de public", cu gerul din săli, cu rugina gestului „artistic" cotidian; lumea cazonă — cu rigorile soldățești, cu ritualurile stupide ale procesului de instrucție, cu refulările și defulările ei, cu ofițeri de tipul „când vorbești cu mine să taci din gură"... Distribuția susține cu dăruire lansarea unui regizor, în frunte cu protagonista, actrița franceză (de origine elvețiană) Natalie Bonifay (o elevă fără complexe, fără prejudecăți, sinceră și dezinhibată), care joacă alături de George Alexandru (Actorul, jucat cu prestanță și pondere expresivă) și de Marius Stănescu (care reușește să semene copios cu regizorul, în rolul Soldatului). Foarte mulți cunoscuți actori ai scenei și ecranului românesc întregesc distribuția: Camelia Zorlescu, Valentin Teodosiu, Florin Călinescu, Magda Catone, Florin Zamfirescu, Virgil Andriescu. La performanța de autenticitate și firesc a peliculei contribuie în mare măsură și operatorul Cristian

Comeagă, un colaborator de nădejde al regizorului în tentativa creării unui film antrenant, original, firesc și omenesc.

Alături de același director de imagine, Cristian Comeagă (devenit și producător), tot în combinație cu studiouri franceze, Nae Caranfil a revenit pe platouri cu încă un „film de public", *Asfalt Tango* (sosit, de asemenea, la București, după premiera pariziană, cu un voluminos „dosar de presă"). Rețeta de succes a filmului este sintetizată în „synopsis"-ul publicitar: „Luați unsprezece romînce frumoase de pică, puneți-le să viseze la glorie, adăugați un impresar dubios și o femeie de afaceri străină, urcați-i pe toți într-un autobuz cu destinația Paris, zguduiți bine vehiculul și lansați în urmărirea lui un soț disperat. Rezultatul este un «road movie» care, dată fiind starea dezastruoasă a șoselelor din România, nu poate fi decât o comedie". Regizorul se regăsește — spiritual, ironic, lucid, tonic, senin și acid — în *Asfalt Tango*, „complicitatea" sa cu spectatorii fiind și aici, ca și în filmul anterior, un atù important al viziunii scenaristice și regizorale. „Expediția" spre orașul luminilor este condusă de o matroană rasată, autoritară și dibace, dar cam stresată de țara lui Dracula și de asfaltul șoselelor românești (interpretată cu nerv și vervă de Charlotte Rampling). În rolul soțului părăsit, Mircea Diaconu își valorifică plenar farmecul și disponibilitățile comice, în secvențe de virtuozitate. Nici Florin Călinescu nu renunță la stilul său „mucalit", în rolul impresarului dubios, pus pe căpătuială, în timp ce Constantin Cotimanis, în rolul unui șofer cam tembel, care încearcă să ducă la bun sfârșit o glumă (de la începutul până la sfârșitul filmului), completează paleta umoristică cu tușe grotești. „Fetele" sunt Cătălina Răhăianu (Dora, imperturbabilă în hotărârea de a-și schimba viața), Marthe Felten (Felicia, hotărâtă să „uite" limba română, până la proba contrarie, când, într-o situație-limită, îi ies pe gură cele mai simpatice blesteme românești, ba mai mult, asistând la întâmplările din final își încheie rolul cu un „mèrde" concluziv), Adina Cartianu (Grațiela, cu aptitudini de lider sindical), Delia Nartea, Monica Cziprian, Diana Dumbravă, Alina Nedelea, Andreea Măcelaru, Brândușa Mircea, Erika Iscru (ultimele patru păstrându-și în film... prenumele din viață). Mai joacă în film Dan Chișu (un mafiot simpatic), Stelian Nistor și Daniel Florea (doi polițiști „cooperanți"), George Alexandru (un bătăuș tocmit), Ion Fiscuteanu (un șofer de taxi păcălit), Dan Aștilean (o pastișă de căpitan justițiar). Pe lângă operatorul Cristian Comeagă, din echipa vioaie a filmului mai fac parte scenograful Cristian Niculescu, autoarea costumelor Viorica Petrovici, inginerul de sunet Anușavan Salamanian, monteurul Mircea Ciocâltei, muzica — element principal al filmului — fiind semnată de Anton Șuteu, Reinhardt Wagner și...de Nae Caranfil. În proiecții restrânse (la Festivalul „DaKINO", de pildă, în 1998) a putut fi văzut un al treilea lungmetraj de Nae Caranfil (o coproducție franco-italo-engleză), *Dolce Farniente*, ecranizarea unui roman de largă circulație, „9 zile la Terracina" de Frédéric Vitoux. Un roman original, axat pe o imaginară întâlnire, în burgul Terracina, între Henri Beyle — care nu-și luase, încă, pseudonimul Stendhal, călător prin Italia, în căutarea fericirii, în drum spre Neapole — și compozitorul italian Rossini, mai tânăr cu nouă ani, care-și făcuse un nume și care s-a oprit în aceeași localitate de la frontiera regatului, parcurgând un drum în sens opus. Pelicula — un „film occidental sută la sută" — își aștepta intrarea în circuitul difuzării când această istorie pornea spre tipar.

Un alt debut reprezentativ al anilor '90 a fost acela al regizorului Radu Mihăileanu, absolvent al Institutului de Înalte Studii Cinematografice din Paris. Filmul său *Trahir*, coproducție româno-franceză („Filmex" — „Parnasse Productions", „Scarabée Films"),

ajungea pe ecranele românești abia în primăvara anului 1994 — 4 aprilie —, după ce obținuse trei premii importante peste hotare (la Montreal, Viarregio și Istanbul) și după ce acumulase un voluminos „dosar de presă". Iată ce scria, de pildă, „The New York Times" din 19 martie 1994 (sub semnătura Caryn James): „Deși filmul este plasat în România, el are mai puțin de-a face cu particularitățile politicii din această țară cât cu relația pe care o au cu puterea cei forțați să trăiască în state represive, câștigând astfel o dimensiune generalizatoare". Presa din țară nu a ezitat, însă, să caute (și să găsească) similitudini între povestea eroului cinematografic și o „biografie românească", aceea — tragică — a poetului Ion Caraion, chiar dacă între cele două destine există, neîndoios, diferențe specifice. Eroul din *Trahir* — intepretat de un actor belgian, Johan Leysen —, după 11 ani de detenție face un „pact" cu securitatea, în schimbul publicării operei sale și a dobândirii „libertății". Libertatea în cauză este iluzorie, desigur, deoarece, vreme de aproape două decenii, poetul va fi controlat „la sânge" de către aceiași reprezentanți ai tristei instituții care l-au anchetat în anii detenției. Regizorul Radu Mihăileanu — totodată co-scenarist, alături de francezul Laurent Moussard — își așează filmul pe un suport dramaturgic realist, lucid și matur, filmul său denunțând, fără fraze retorice și fără ostentații, mecanismele odioase ale regimurilor totalitare, puse în mișcare pentru compromiterea elitelor. Semnificativ este și un citat din cronica filmului *Trahir* publicată de Francine Laurendeau în publicația din Quebec „Le Devoir" (11 septembrie 1993): „Grație unor filme ca acesta nu voi putea deveni niciodată o blazată a cinematografului... A vedea *Trahir* înseamnă să începi să înțelegi suspiciunea și neliniștea care îi torturau pe acești exilați din țările Europei de Est, acuzați prea ușor de paranoia, să înțelegi că nu ajunge să schimbi țara ca să ștergi un trecut care te-a marcat". La realizarea filmului au contribuit și alți actori străini — printre care Mireille Perrier, Danielle Hugues —, alături de actori români — Alexandru Repan, Maia Morgenstern, Răzvan Vasilescu și de un operator francez, Laurent Dailland, care speculează riguros particularitățile și — în ultimă instanță — avantajele peliculei alb-negru. Radu Mihăileanu avea 34 de ani când a debutat cu acest film grav și matur. Din acest punct de vedere nu avem neapărat de a face cu un „debut întârziat", întârziată a fost doar premiera românească. După câțiva ani, regizorul a confirmat: *Trenul vieții*, cel de al doilea lungmetraj al său, s-a bucurat, la București, de o primire triumfală. Scria Dana Duma în „Curentul" (din 12 noiembrie 1998): „De mult n-am asistat la o primire atât de entuziastă făcută unui film european. *Trenul vieții* de Radu Mihăileanu s-a oprit la București după o staționare norocoasă la Festivalul de la Veneția (unde a primit un premiu al presei internaționale și premiul Anicaflash) reușind să genereze *standing ovations*. Și n-a fost vorba de o bunăvoință de circumstanță a numeroșilor spectatori, ci de o reacție spontană în fața unei povești care a emoționat și a unui cinema de înaltă clasă". Comparabil — din punct de vedere tematic și valoric — cu unul dintre cele mai „titrate" filme ale aceleiași perioade, *Viața e frumoasă* de Roberto Begnini, *Trenul vieții*, este, cum s-a scris, „un admirabil film coral", în care armonia numeroaselor voci care se fac auzite „comunică ideile și emoțiile autorului", pelicula dobândindu-și, astfel, pregnante trăsături de originalitate în raport cu celălalt film, tratat în stil solistic. Gândit ca un *road movie*, *Trenul vieții* este povestea unei comunități evreiești est-europene: personajele recurg la o soluție ingenioasă pentru a scăpa de deportarea în lagărele naziste (acțiunea se petrece în 1941), înscenându-și propria deportare: se îmbarcă într-un fals tren german, cu falși prizonieri, destinația lor reală fiind Palestina, tărâmul

eliberării. Performanța regizorului Radu Mihăileanu n-a fost deloc la îndemână, recursul la umor în situații tragice este un cuțit cu două tăișuri, dar testul a fost trecut cu brio. Printre interpreți, protagonisul din *Trahir*, Johan Leysen, alături de actori francezi și români care-și au, fiecare, „clipa de prim-plan", portretizând personaje memorabile: Michel Muller, Jacques Rufus, Clement Harari, Răzvan Vasilescu, Mihai Călin, Sanda Toma. Filmul relevă și un exemplar „echilibru" între haz și tâlc (amuzamentul copios „rimând" cu sensurile profunde), filmul dobândind, totodată, sclipiri particulare: prin muzica specifică, atât de personală, a lui Goran Bregovici, cu o inspirație în stare de grație.

Au fost și alte câteva debuturi în anii '90, unele cu cântec. Bogdan Drăgulescu, de pildă, nu s-a putut integra „valului de debuturi" post-revoluționare dar... i-a ajuns din urmă pe unii dintre colegii de generație, ba chiar i-a întrecut, găsind „uși deschise" la studiourile cinematografice din Chișinău. Avea un „as în mânecă". Despre filmul său de institut, *Prinși în plasă* — un metraj mediu cu gaguri în cascadă, irezistibile ironii cazone — criticul Valentin Silvestru nu se sfia să spună că este o capodoperă. La Chișinău, Bogdan Drăgulescu a făcut tot o comedie, dar mult mai diluată, *Unde fugi, maestre?*, axată pe realități specifice, susținută de un actor în vervă, Mircea Diaconu. Din păcate acest regizor cu sigure însușiri comice n-a mai ajuns niciodată la lungmetraj după 1992 (când a lucrat filmul *Unde fugi, maestre?*). Spre sfârșitul ultimului deceniu al veacului — după ani lungi de pauză în „dosarul" debuturilor — au mai ajuns la film doi tineri, Bogdan-Cristian Drăgan și Marius Barna, ei fiind beneficiarii ultimului concurs de scenarii („pentru debut regizoral") inițiat de fostul organism de coordonare, Centrul Național al Cinematografiei, căruia i-a luat locul, din toamna anului 1997, Oficiul Național al Cinematografiei. Bogdan Cristian Drăgan a transpus pe ecran un scenariu de Horia Pătrașcu, *Cortul*. Prin acest scenariu, Horia Pătrașcu a intenționat, neîndoios, o replică la scenariul său din urmă cu trei decenii, *Reconstituirea*: ca și acolo, personajele (și însuși „cortul" care adăpostește acțiunea) sunt investite cu sensuri simbolice: de pe o stradă laterală — unde niște lucrători, în jurul unui cazan cu smoală care dă în clocot, încearcă să dea de urma unor defecțiuni la o conductă — sunt evocate, întâi ca un ecou îndepărtat, apoi cu efect direct asupra personajelor tramei, evenimentele din decembrie '89. Acțiunea se petrece pe parcursul zilei de 21 decembrie 1989, în curtea unei ambasade (a Republicii... Bruthasso). Pe structura unui scenariu cu finalități metaforice, regizorul Bogdan-Cristian Drăgan — ajuns destul de târziu la filmul de lungmetraj — după ce, încă din 1991, cu un „film de școală", *Ema*, obținea un Mare Premiu la Costinești — a simțit nevoia să-și „topească" propriile fantasme cinematografice (stabilind relații cu istoria filmului mondial și românesc, de la primele citate, acela cu „stropitorul stropit", până la trimiterile sofisticate spre „noul cinema" sud-american), îndepărtându-se astfel de semnificațiile inițiale ale scenariului, obținând un film baroc, fugind după prea mulți iepuri dintr-o dată. Actori consacrați, alături de tineri (într-o distribuție redusă), au oferit garanții de veridicitate personajelor: Victor Rebengiuc a devenit un muncitor „ca la carte", echipa de instalatori și celelalte chipuri ale intrigii (o santinelă, niște securiști, conspiratori) beneficiind, de asemenea, de interpretări credibile: Claudiu Bleonț (un personaj „negativ"), Cristina Iacob (în rol tragic), Ilie Gheorghe, Anda Dinu, Emil Hoștină, Constantin Cotimanis, Valer Delakeza, Marian Negrescu. Operatorul Emil Stan contribuie elocvent la structura imagistică a filmului, în care pasajele realiste sunt contracarate de secvențe onirice, fantasmatice.

La începutul anului 1999 a avut loc și premiera filmului *Față în față* de Marius Theodor Barna, care și-a transpus pe ecran un scenariu propriu, cu numai două personaje principale (și cu un post de televiziune care însoțește eroii pe parcursul celor 24 de ore ale „momentului" lor de criză), susținute de actori importanți. Maia Morgenstern interpretează rolul unei scriitoare disidente din anii totalitarismului care află astăzi — printr-o acțiune mediatică brutală și isterizată — că soțul ei, un publicist reputat, a fost, ani la rând, informator al securității. Reacțiile personajului feminin se înscriu pe o paletă, practic, infinită: furie, îndoieli, neliniște, spaimă, greață, compasiune, serenitate. Actrița este secondată de Șerban Ionescu, care nuanțează atent forța și slăbiciunile personajului, revăzându-și cu luciditate trecutul și depășind cu demnitate, cu cuget împăcat, „momentul adevărului". Cel de al treilea „personaj" (postul de televiziune „Tele Plus") seamănă cu câteva posturi care au intrat în viața noastră zilnică: moderatorul TV are... bretele (Adrian Titieni), transmisiile în direct au intrat în cotidian, reporterul (Șerban Pavlu) are și el „modele" în realitate; mai joacă în film Horațiu Mălăele și Mircea Rusu, în timp ce alte două personaje — interpretate cu farmec psihologic de Mircea Diaconu și Magda Catone (un profesor de țară și consoarta lui, ajunși, din motive complicate, de ani de zile, „departe de lumea dezlănțuită" — sunt menite să pună pe gânduri. Printre colaboratorii regizorului: operatorul Alexandru Solomon, autoarea costumelor Svetlana Mihăilescu, scenograful Ștefan Antonescu, compozitorul Petru Mărgineanu, monteuza Melania Oproiu. Înaintea acestui „debut", regizorul își „făcuse mâna" și cu un film TV, *Război în bucătărie*, pe un scenariu de Răsvan Popescu.

Ajunși la acest capitol, al producțiilor de televiziune, ar fi de subliniat încă o dată, concluziv, faptul că Studioul de Film TV (condus în anii '90 de regizorul Dan Necșulea) a favorizat insistent creația cineaștilor debutanți, într-o etapă deloc prielnică debutului pe marile ecrane. Astfel se face că, la Studioul de Film TV, pe lângă creațiile unor regizori consacrați realizate în anii din urmă — aș reaminti doar câteva titluri: *Aici nu mai locuiește nimeni* de Malvina Urșianu, *Scrisorile prietenului* de Mircea Veroiu, *Conferință la nivel înalt* de Radu Gabrea, *Capul de zimbru* de Nicolae Mărgineanu, serialul *Ochii care nu se văd* de Dan Necșulea, *Nuntă cu sirenă* de Dumitru Dinulescu —, pe lângă documentarele de anvergură ale Luciei Hossu Hongin — serialul *Memorialul durerii* sau mini-serialul *Tragedia românilor de pe nava Maersk-Dubai*, mostre de profesionalism angajat, de atitudine și de opeativitate civică — a oferit spații largi de manifestare cineaștilor la început de carieră, favorizând debuturi (mai mult sau mai puțin întârziate). În condițiile finalului de secol și de mileniu — în care, din pricini diverse, debutul pe marele ecran a devenit o utopie —, mâna de ajutor întinsă unor tineri a însemnat mai mult — și altceva — decât un act de caritate. La Studioul de Film TVR a fost realizat — și prezentat pe post — un ciclu de șase „povești", cu „iubiri imposibile" (scrise sau sugerate de Marius Dumitru Șopterean), în tot atâtea filme, de mediu sau scurtmetraj. Ciclul a fost inaugurat prin filmul *Lumina* de Gheorghe Preda (ale cărui mici bijuterii studențești — *Cântarea cântărilor, Madame Bovary, Schimbarea la față* sau documentarul dedicat regizorului Aureliu Manea — au constituit, pentru cinefili, mari bucurii). Iubirea imposibilă din *Lumina* este aceea dintre un tânăr târât prin închisorile comuniste ale anilor '50 și o fată plăpândă (cu trupul în gips) zărită — ca o lumină — prin fereastra închisorii. Dincolo de dificultățile subiectului, povestea este narată cu discreție și acuratețe, filmul are un crescendo tragic (chiar dacă iese din orizontul predilect — tematic, dar mai ales stilistic —

al regizorului, lansat prin pelicule ironice, sarcastice, cu miez filozofic). Scurtmetrajul *Ploaia* a descoperit un cineast de mare sensibilitate, Sinișa Dragin, care avea să obțină „credit" și pentru un film TV de lungmetraj, *Lunga călătorie cu trenul*, o peliculă multiplu premiată, înscrisă printre realizările cinematografice de vârf ale micului ecran în ultimii ani. Revenind la scurtmetrajele de debut, regizorul Vali Hotea — în *Meditație* — și-a afirmat simțul filmic într-o poveste despre jocul înșelător al aparențelor, scurtmetrajul *Aur* de Teodor Hacigheanu — cu frumoasa Mara Grigore și mereu surprinzătorul Mihai Constantin — este o poveste de adulter „cu final neașteptat", în *Mușcatele*, regizorul Radu Muntean — însoțit de Mitică Popescu, Ioana Cita Baciu, Eugen Racoți — descoperă, cu simț tragico-grotesc, fisurile unei „iubiri de-o viață". Același tânăr regizor, Radu Muntean, a repurtat Marele Premiu la Festivalul de la Costinești (decedat în pragul ediției jubiliare, a XX-a) pentru scurtmetrajul TV *Tragica poveste de dragoste a celor doi*, un film „pus pe muzică" (al cărui „termen proxim" ar putea fi cunoscuta „romanță pentru îndrăgostiți" a cineastului rus Andrei Mihalkov-Koncealovski). Tânărul cineast, ajutat de operatorii Constantin Chelba și Max Lemnij, de formația „Timpuri noi" și de interpreți tineri ca Sorin Cristea, Geanina Corondan, Adrian Pleșca, continuă să-și aștepte — alături de mulți alți colegi de generație — producătorii, pentru debuturile (întârziate) în filmul de lungmetraj. O șansă recentă a avut, în 1999, tot la Studioul de Film TV, regizorul Alexandru Maftei, care a debutat pe un scenariu elaborat împreună cu Lucian Georgescu, *Fii cu ochii pe fericire*, povestea unei promoții de liceeni după 20 de ani de la terminarea școlii. Și alte redacții ale micului ecran — fie ele culturale, științifice, sociale, tinerești sau religioase — au realizat, în ultimii ani, o serie de filme (documentare, de ficțiune) notabile. Un singur autor, de pildă, Grid Modorcea, a realizat, la redacția „Viața spirituală", câteva zeci de eseuri cinematografice, printre care *Satul ca o icoană*, *Treptele extazului* (1994), *Dumnezeirea la Eminescu*, *Sub fereastra mare, loc de închinare*, *Nădejdea creștină*, *Miracolul românesc*, *Dreptul de a-ți plânge morții* (1995), *Obârșia lui Eminescu*, *Brâncuși — cioplitorul de suflete*, *Dumnezeu s-a născut la sat*, *Dumnezeul lui Ion Creangă*, *George Enescu — alesul lui Dumnezeu* (1996), *Crăciun în Maramureș*, *Țara colindelor*, *Bârlogul lui Faust*, *Nicolae Grigorescu — pictorul de biserici* (1997) ș.a. La televiziune, filme „mascate" au fost realizate, în ultimii ani, și în cadrul Teatrului Național de Televiziune. Amintesc doar câtva titluri: *Șarpele* de Viorel Sergovici (pornit de la o proză de Mircea Eliade, cu Claudiu Bleonț, Gheorghe Dinică, Mitică Popescu, Ilinca Goia, Mircea Rusu, Victoria Cociaș, Cătălina Mustață, Alexandru Jitea, Tomi Cristian în distribuție), *Mutul* de Olimpia Arghir (după un *scenariu* de Constantin Banu, cu Maria Ploae și Teodora Câmpineanu), două ecranizări ale lui Silviu Jicman, *Spitalul special* (după o piesă de Iosif Naghiu) și serialul *Căsătorie imposibilă* (pe un text de Alex Ștefănescu). O vreme, la TVR, steagul cinematografului a fluturat pe catarg...

FINAL DESCHIS

Închei acest volum de istorie a filmului românesc cu o dureroasă strângere de inimă. Mulți, foarte mulți dintre cei care au pus umărul la creșterea cinematografiei naționale nu mai sunt printre noi. Sigur, prin forța lucrurilor, pionierii s-au dus de mult. Dintre ei, Grigore Brezeanu de pildă, s-a stins o dată cu focurile primului război mondial, la numai 28 de ani, o vârstă la care marea majoritate a cineaștilor încă nu-și exercită „dreptul la film". Alți pionieri, născuți o dată cu veacul (sau chiar în veacul al XIX-lea, pe seară), Jean Georgescu sau Jean Negulescu, au avut o viață lungă, venind cu noi până către sfârșitul secolului, chiar dacă decenii la rând n-au mai făcut film, și-au agățat uneltele cineastului în cui. Paul Călinescu, care ar fi atins peste doi ani suta, a fost printre noi până în pragul verii 2000. Pionierii, desigur, s-au dus, unii s-au dus de mult, au rămas — în cazuri fericite — doar filmele lor, a rămas amintirea lor, ei continuă să existe, în neuitarea celor de azi, în neuitarea celor de mâine, „viața lor de apoi" este în mâinile noastre și ale urmașilor urmașilor noștri. Dureroasa strângere de inimă privește oamenii de film cărora li se datorează *cinematograful contemporan românesc*, care au crescut o dată cu filmele ultimelor decenii, și care au „ieșit din scenă", cel mai adesea prematur, lăsând în urma lor goluri imense, pierderi irecuperabile. Este vorba despre regizori și actori, despre operatori și scenografi, despre scenariști și compozitori, despre toți meseriașii filmului, despre critici și istorici, colegi de breaslă care au însoțit, la pas, procesul de edificare a cinematografiei naționale. Cine se gândea că, în anul sfârșitului de secol și de mileniu, vom merge cu o floare la Bellu, pentru a-l reîntâlni pe George Littera, eminentul critic și teoretician al artei a șaptea, atât de des evocat — prin judecățile sale de valoare — în acest compendiu cinematografic? Suntem mai puțini, de la o zi la alta, iar filmul românesc este tot mai sărac...

Până spre sfârșitul anului de grație 2000 nu a fost prezentată pe marile ecrane nici o premieră de film românesc! Nu s-a mai întâmplat o asemenea situație de la sfârșitul primului război mondial încoace (ba chiar și anul 1920 a „marcat" vreo două premiere!). În primăvara acestui an 2000, conform unei tradiții, s-au acordat și Premiile Uniunii Cineaștilor (ediția a XXV-a) pentru creațiile anilor 1998 și 1999. Aceste distincții s-au inaugurat pe vremea în care exista o concurență adevărată: să nu uităm că, în urmă cu douăzeci de ani, de pildă, ieșeau în premieră anual peste 30 de lungmetraje, peste 300 de scurtmetraje documentare (de la „Sahia Film") și între 50 și 60 de filme animate (majoritatea „filme de autor", produse la „Animafilm"). Prin forța lucrurilor, premiile au devenit bienale, s-a renunțat la jurii separate — pentru lungmetraje, pentru scurtmetraje —, din simplul motiv că filmele unui an, incluse în „competiție", nu mai sunt în măsură, de la o vreme încoace, să acopere un „podium": din producția a doi ani cinematografici au

intrat în calcul doar patru-cinci titluri de filme. Departe de noi, nu-i așa?, deși e un sentiment înălțător — cum a dovedit-o Tarkovski —, nostalgia: n-am făcut decât să relatez o „stare de fapt". Dintre filmele intrate în calcul, juriul a ales două: premiile ediției a XXV-a au fost împărțite (cu o excepție, care întărește regula) în mod echitabil: ca din întâmplare, *Terminus paradis* de Lucian Pintilie și *Faimosul paparazzo* de Nicolae Mărgineanu au repurtat, fiecare, câte... șase premii, așa, ca toată lumea să fie mulțumită (sau nemulțumită). Marele Premiu, în mod inevitabil, a revenit filmului *Terminus paradis*, care obținuse și un Mare Premiu Special, în toamna anului 1998, la prestigiosul festival venețian. Absent la festivitate, regizorul — aflat la Paris — a trimis o scrisoare, citită de Ministrul Culturii, Ion Caramitru. Vorbeam de „nemulțumiri". Iată ce spune, în scrisoarea sa, laureatul: „Mărturisesc că sunt foarte onorat, nu atât pentru acordarea premiului (sunt recidivist și emoția e firește diluată), cât pentru sincronizarea lui cu un mare premiu european. E pentru prima oară că această sincronizare reușește. Ultima oară, cu *Balanța*, bunăoară, sincronizarea a eșuat destul de lamentabil. Dar toate acestea sunt prostii, fleacuri, baliverne, vanități față de singura problemă reală pe care o ridică premierea lui *Terminus paradis*. Câți competitori pentru titlul de cel mai bun film românesc a avut, la urma urmei, *Terminus paradis*? Nu poți, încercând să răspund la această întrebare, să nu fii asaltat, pus la zid, de altele și mai brutale. Câte filme românești, cu filmările practic terminate, sunt astăzi blocate? De ce sunt blocate? Sunt blocate sau moarte? Care sunt șansele lor de a fi recuperate? Care din aceste filme recuperate poate tenta competitiv cu marile valori europene, visa la sincronizare, așa cum disperat și încăpățânat o face Studioul de Creație Cinematografică al Ministerului Culturii de zece ani încoace? Asemenea filme există. Deocamdată, congelate, confiscate. Voi face tot ce este posibil să le ajut să se întruchipeze în filme vii". Nu știu dacă Lucian Pintilie a făcut tot ce este posibil, dar au trecut peste patru luni de zile de la această realistă estimare a stării de fapt, și cinematograful românesc a rămas la fel de imobil, de absent și de vinovat. Dar să revenim la Premiile UCIN. *Terminus paradis* a repurtat, pe lângă Marele Premiu, încă cinci, pentru regie (Lucian Pintilie), pentru imagine (Călin Ghibu), pentru scenariu (Lucian Pintilie, Răsvan Popescu, Radu Aldulescu), pentru rol principal feminin (Dorina Chiriac), pentru coloana sonoră (Andrei Pop). *Faimosul paparazzo*, al doilea film al „selecției", a repurtat celelalte șase premii ale palmaresului: premiul special (Nicolae Mărgineanu, „producător și regizor"), premiul pentru scenografie (Ștefan Antonescu), pentru costume (Svetlana Mihăilescu), pentru „roluri cu participare extraordinară" (Draga Olteanu Matei și Gheorghe Dinică), pentru muzică de film (Petru Mărgineanu). În palmares figurează și premiul de interpretare masculină, Dan Condurache, în filmul TV *Fii cu ochii pe fericire* al debutantului Alexandru Maftei: efectiv, cum am mai spus-o, Studioul de film TV condus de Dan Necșulea a ajutat cât a putut filmul în această perioadă dificilă pentru cinematografia națională, chiar dacă, în prima jumătate a anului de la hotar de milenii, nici această instituție n-a mai dat randamentul scontat (și validat în anii trecuți). În palmaresul Premiilor UCIN a figurat și un premiu... „pentru film de scurt metraj de toate genurile": *Atâta liniște-i în jur* de Anca și Laurențiu Damian, doi cineaști care continuă să salveze — printre foarte puținii — onoarea filmului documentar. Într-adevăr: atâta liniște-i în jur! Filmul românesc este din ce în ce mai sărac, locurile celor plecați rămân vacante...

Câți dintre absolvenții Universității de Artă Teatrală din București — promoțiile anilor '90 — au ajuns la film? Foarte puțini. Înainte, însă, de a-i număra, m-aș întoarce cu gândul la o amplă retrospectivă a filmelor „de Institut" (cum se numea Universitatea

înainte), organizată cu prilejul primei ediții a festivalului „CineMAiubit" (noiembrie 1996). Au fost prezentate, atunci, filme reprezentative ale studenților-absolvenți din anul 1968 încoace și, dacă parcurgem acest program, putem observa că majoritatea regizorilor au intrat — relativ repede — în circuitul productiv: *Ușa* de Radu Gabrea (1968), *Cercul* de Mircea Veroiu, *Viața în roz* de Dan Pița, *Examen* de Cristina Nichituș, *Gestul omului* de Stefan Fay și Florin Paraschiv, *Warf* de Mircea Daneliuc, *Cămin studențesc* de Ioan Cărmăzan, *Undeva, odată... un om* de Sandu Păun, *Azi, mălai* de Ion Stanciu, *Febra* de Dorin Moldovan (scenarist și operator: Vivi Drăgan Vasile), *Nuca* de Florin Mihăilescu, *Helmut cel mut* de Daniel Medvedov, *Recreația mare* de Ioan Holban Popescu, *Despre altceva* de Doina Maximilian, *Tragicul de uzură* de Liliana Vâlcianov, *Invitații trebuie onorați* de Adrian Sârbu (filme realizate între anii 1970–1980). Destul de productivă a fost și recolta anilor '80, după cum o dovedesc filmele retrospectivei realizate între 1981 și 1989: *Cine-verité* de Laurențiu Damian, *Arta apărării individuale* de Ovidiu Bose Paștina, *Aur cât un nasture pe piept* de Mihai Diaconescu (alias Anghel Mora), *Solo pentru sax* de Radu Nicoară și Relu Moraru, *Culorile zborului* de Mircea Plângău, *Frumos e în septembrie la Veneția* de Nae Caranfil, *Nichita Stănescu — De la o vreme am început să gândesc în cuvinte* de Branislav Guzina, *Dreptul la ipocrizie* de Radu Caranfil, *Împăiați-vă iubiții* de Dimitrie Vitanidis, *Play-back* de Alexandru Spătaru, *Prinși în plasă* de Bogdan Drăgulescu, *Sonata anilor de mătase* de Marius Șopterean, *Vreme trece, vreme vine* de Octavian Brânzei. Iată și câteva dintre filmele „de Institut" ale anilor 1990–1994; de aici putem începe numărătoarea regizorilor pentru care s-au deschis, după terminarea facultății, porțile studiourilor cinematografice: *La bunici* de Sorin Drăgoi, *Întâlnire la subsol* de Alexandru Solomon, *Zile albe* de Ionuț Teianu, *Respirații* de Mircea Ciocâltei, *Reportaj din Golania* de Eugen Ciocan, *Neputința* de Ștefăniță Manea, *Ema* de Bogdan Cristian Drăgan, *Mimi* de Cornel Lazia și Lucian Georgescu, *Menu complet* de Alexandru Cătălin Fetița, *Poveste* de Emanuel Grigorcea, *Anti-interviu Mihai Stănescu* de Tudor Potra, *Cântarea cântărilor* de Gheorghe Preda, *Marea aventură* de Vali Hotea. N-am numărat prea mulți. Retrospectiva din 1996 a conținut și două „calupuri" masive de filme ale promoției '95 și — respectiv — '96. Iată ce filme și ce nume de regizori propunea anul 1995: *Zece minute cu clasa muncitoare* de Florin Iepan, *Cu poporul, pentru popor* de Cătălin Cocriș, *Sara, jurnalul lumii libere* de Napoleon Helmis, *Mail life* de Marius Barna, *Ultimul Charlot* de Cristian Dumitru, *Matrimoniale* de Dan Rațiu, *Visul meu american* de Teodor Oprea, *O să fie bine* de Titus Muntean, *Iubire confort III* de Viorel Timaru, *Sâmbătă seară* de Radu Dragomir, *Cinema* de Cornel Loren Răducanu, *Ea* de Radu Munteanu, *Unii îl numesc destin* de Cornel George Popa, *Atât de aproape* de Alexandru Pleșca, *Lepădații* de Napoleon Helmis. Din anul 1996 datează *America* de Mary-Ann Georgescu, *La est de vest* de Dan Rațiu, *Fără pantofi în cer* de Cristian Dumitru, *Grigore și Marieta* de Cătălin Cocriș, *Spill* de Sorin Bucătaru, *Actualități* de Gabriel Bugnar, *Sala de așteptare* de Laurențiu Rusescu, *Blestemul aurului* de Eugen Leahu, *Johnny Big Deal* de Cătălin Dordea. La ediția I a Festivalului studențesc „CineMAiubit", câteva din aceste filme, pe bună dreptate mult aplaudate, au figurat în palmares: *O să fie bine* (Marele Premiu), *Fără pantofi în cer*, *Grigore și Marieta*, *Iubire confort III*, *Lepădații*, printre laureați fiind Cătălin Cocriș (premiul de regie), Alexandru Sterian (premiul pentru imagine), Viorel Timaru (premiu de scenariu), Laura Georgescu (premiu de montaj), Nora Covali (premiul de interpretare feminină pentru *Lepădații*),

Gabriel Spahiu (premiul de interpretare masculină pentru *Sâmbătă seară*). La ediția a II-a a festivalului, Marele Premiu a revenit filmului *Telefon în străinătate* de Hano Hoffer, Premiul Special peliculei *Maria* de Călin Peter Netzer, premiul de regie lui Cristian Mungiu (pentru filmul *Mariana*), premiul de imagine — Mihai Sârbuşcă (*Maria*), premiul de scenariu — Anca Yvette Grădinariu (*Cu taxi-ul cred*), premiul de sunet şi montaj — Laura Georgescu (*Îngerul*), premiul de interpretare feminină — Teodora Herghelegiu (*Îngerul*), premiul de interpretare masculină — Mihai Brătilă (*Până la capăt*). Filme studenţeşti valoroase au fost şi în ediţiile următoare (1998 şi 1999) ale festivalului CineMAiubit (devenit internaţional): *Mâna lui Paulista* de Cristian Mungiu, *Golgota* de Ovidiu Georgescu, *Bus* de Răzvan Mărculescu, *Ultima bobină* de Gianina Chelaru, *Dac-Air* de Dorin Stana, *Livret militar* de Iuliana Constantinescu, *Nu* de Dragoş Iuga, *Diabolique IV* de Marius Neacşu etc. Multe dintre aceste filme studenţeşti au fost premiate şi peste hotare: *Fariseii* de Teodor Oprea la Porte le Bouc în Franţa, unde, în alte ediţii, aveau să fie premiate şi peliculele *Trenul fantomă* de Gabriel Bugnar, *Noli me tangere* de Igor Cobileanschi; *Menu complet* de Cătălin Fetiţa a fost inclus în mai multe palmaresuri, la Tel Aviv, în Israel, la Cergy-Pontoise în Franţa; tot în Franţa, la Poitiers, a fost premiat scurtmetrajul *Marea aventură* de Vali Hotea; filmul lui Marius Barna *Mail Life* a fost laureat la câteva competiţii, Edinburgh, Montreal, Sankt Petersburg; la festivalul internaţional DaKINO au fost incluse în palmares *În fiecare zi e noapte* de Alexandru Maftei şi *Sara, jurnalul lumii libere* de Napoleon Helmis (primul dintre aceste filme a fost premiat şi la Biaritz, al doilea a participat şi la Montecatini); *Trei ore cu Roxana* de Radu Dragomir s-a impus la Ciudad de Mexico, filmul lui Dan Raţiu *Matrimoniale* a obţinut Marele Premiu la Karlovy Vary (din păcate, protagonista, Maria Săuleac, s-a retras şi ea, la o vârstă foarte tânără, din această lume); printre premianţi se numără şi două dintre colaboratoarele regizorului Călin Peter Netzer la filmul *Maria*, Diana Dumbravă (premiul de interpretare la Mar del Plata) şi Mihai Sârbuşcă (premiul de imagine la München), unde — în prestigioasa competiţie tradiţională a şcolilor de cinema — a fost laureat şi Hano Hoffer, regizorul scurtmetrajului *Telefon în străinătate*. La această lungă listă de absolvenţi recenţi — sau relativ recenţi — ai Universităţii de Artă Teatrală şi Cinematografică pot fi adăugate alte lungi liste, ale absolvenţilor de la şcolile superioare particulare. Aleg un singur exemplu, Facultatea de Arte „Hyperion", printre absolvenţii căreia — din 1995 încoace — figurează regizori ca Adrian D. Conerth, Ştefan Somogyi, Iuliu Matei, Valeriu Stihi, Felicia Călina Soradi, Ioana Vulpescu, Octavia Păşcuţ, Cătălin Saizescu, Alexandru Oreste Theodorescu, Dan Chisovski, Stela Nacu, Daniel Petcan, Ioana Dorobanţu, Diana Maria Mihailopol, Gheorghe Obrocea, Dorothea Pancu, Mircea Popovici. Câteva dintre filmele acestora, sau ale altor studenţi, din ani mai mici, au fost remarcate în diferite împrejurări (naţionale şi internaţionale): *Zâmbiţi, vă rog, că e gratis!* de Cătălin Saizescu, *Rugă* de Ioana Dorobanţu — ambele prezentate la festivalul de la Cotbus —, *Doliu în paradis* de Mircea Popovici, *Nota zece pentru pâine* de Diana Mihailopol (dedicat marelui artist fotograf care a fost Aurel Mihailopol), *Prinţesa fluture* de George Dogaru etc. După cum se poate observa — deşi n-am recurs la toate exemplele posibile, regizori proaspeţi fiind lansaţi şi în cadrul altor facultăţi particulare —, cinematograful românesc ar avea cu cine să pornească la drum în mileniul următor. Este şi mai dureroasă, aşadar, starea de fapt: încă o dată o spun, primele zece luni ale anului 2000 au trecut fără o singură premieră de lungmetraj românesc! Veţi spune: nu există nici o

garanție că aceste nume — sute de nume! —, deși este vorba despre profesioniști ai regiei, ai operatoriei, ai altor meserii cinematografice, pot realiza filme *valabile* în viitorul imediat (sau îndepărtat). Corect. Există, mereu, un „coeficient de pierdere". Din trei volume de poeți „în perspectivă" (editate de-a lungul anilor de Laurențiu Ulici în ciclul „prima verba") au rămas... doi-trei poeți „valabili". Dar *meseria* de poet nu poate fi comparată cu *meseria* de regizor. Dacă, pe bună dreptate, s-a renunțat la „școala de poezie", *școlile de regizori* au proliferat în progresie geometrică și rezultatele sunt cele semnalate până acum: în ciuda scepticilor (care critică învățământul de film românesc), frontul creator virtual cuprinde zeci, sute de *profesioniști* — buni sau răi — care n-au primit „botezul focului" și n-au nici o speranță să-l primească în viitorul apropiat. Nu întâmplător am citat zeci și zeci de nume ale unor cineaști *in spe*: rămâne de văzut *dacă* și *cum* se vor integra ei în angrenajul cinematografiei naționale, câți dintre ei (și dintre ceilalți, pe care nu i-am luat în discuție) vor ajunge o dată și o dată să facă film.

Strângerea de inimă cu care închei această carte (lăsând finalul... deschis) este datorată și faptului că n-am putut aborda — din felurite motive — toate sectoarele și zonele producției cinematografice. Doar în trecere, de pildă, am făcut referiri la filmele realizate de cineaștii basarabeni, de dincolo de Prut, ale căror creații îmi rămân — în cea mai mare parte — necunoscute, sau cunoscute doar „din auzite", nu „din vedere". Câțiva dintre regizorii afirmați — în principal — la Studiourile din Chișinău au reușit să-și clădească un temeinic prestigiu național și internațional. Emil Loteanu, de pildă, autor al unor documentare ca *Hora mare* (1959), *Piatra, timpul, cântecul* (1961), a ajuns — după absolvirea Institutului Unional de Cinematografie din Moscova — la filmul de lungmetraj în 1964, prin filmul *Așteptați-ne în zori* și prin poemul de mare frumusețe *Poienile roșii* (1966). Celelalte filme ale sale sunt *Această clipă* (1968), *Lăutarii* (1973), *Șatra* (1976), *O dramă la vânătoare* (1978), *Ana Pavlova* (1983), *Luceafărul* (1986), acest din urmă film propunându-și — ceea ce dincoace de Prut nu s-a izbutit încă — evocarea cinematografico-biografică a poetului Mihai Eminescu. În ultimii ani, apelând și la interpreți de la noi, regizorul Emil Loteanu a semnat o comedie grotească, *Găoacea*. Printre cineaștii care au inclus în distribuții actori ai scenei și ecranului românesc a fost și Valeriu Jereghi, al cărui film *Și va fi* (1992), cu Maria Ploae în rol principal (și cu acțiunea plasată în continuarea unui cataclism planetar), a obținut Marele Premiu la Festivalul de la Costinești; din filmografia lui Valeriu Jereghi fac parte și titluri precum *Eu vreau să cânt!* (1978), *Ar fi avut o altă soartă* (1982), *Iona* (1987). Ar mai fi de amintit, dintre regizorii basarabeni, Mircea Chistrugă — un reputat documentarist, printre filmele căruia se numără *Jocurile copilăriei noastre* (în colaborare cu Vlad Druc, 1985), *Lumina cărții* (1987), *Povara cea de toate zilele* (1988), *Delirul Blajinilor* (1989), *Duminica Mare* (1990), *Mâine iar va ieși soarele* (1991), *Peregrinii* (1995) —, Anatol Codru — de asemenea documentarist, autor al unor filme precum *Sculptorul Plămădeală* (1969), *Dimitrie Cantemir* (1971), *Roua de pe izvoare* (1987), *Sunt învinuiți martorii* (1988), *Eminescu* (1990) —, Victor Bucătaru — cu documentare ca *Melodiile lui Eugen Doga* (1975), *Doine și jocuri* (1977), *Lacul copilăriei mele* (1978), *Dreptul la zbor* (1986), *Miorița* (1987), *Filmul, marea, inspirația* (1988) —, Iacob Burghiu — care, pe lângă documentare ca *Paralela 47* (1967), *Balada lemnului* (1975), *Surorile* (1977), *Mama* (1978), *Vlad Ioviță* (1985), a realizat și câteva filme de ficțiune, *Colinda* (1968), *Povârnișul* (1971), *Casă pentru Serafim* (1973), *Nu crede în țipătul păsării de noapte* (1976), *Fii fericită, Iulia!* (1983).

Printre personajele principale ale cinematografului de peste Prut se numără și câțiva actori de reputație internațională — Svetlana Toma, Grigore Grigoriu, Ion Ungureanu, Mihai Volontir, Victor Ciutac —, scenariști de marcă precum Dumitru Olărescu, Vasile Covrig, un compozitor bine cunoscut ca Eugen Doga, operatori ca Vlad Ciurea, Ion Bolboceanu, Pavel Bălan și mulți alți regizori cu „cărți de vizită" arătoase: Vasile Pascaru — *Mariana* (1967), *În acea noapte* (1969), *Bărbații încărunțesc tineri* (1974), *Marele război mic* (1981), *Viața și nemurirea lui Serghei Lazo* (1984) —, Vlad Ioviță — *Calul, pușca și nevasta* (1975), *Povestea lui Făt-Frumos* (1977), *La porțile lui Satan* (1981) —, Nicolae Ghibu — *Jocul de-a moartea* (1988), *Cine va bate la ușa mea?* (1989) —, Vasile Brescanu — *Favoritul* (1976) —, precum și un cineast complex ca Valeriu Gagiu (regizor, scenarist și, totodată, scriitor și publicist), care debuta încă din 1961 ca scenarist al unui film sovietic rezonant (*Omul merge după soare* de Mihail Kalik), adăugându-și în filmografie, apoi, titluri precum *Gustul pâinii* (1966), *Explozie cu efect întârziat* (1971), *Ultimul haiduc* (1973), *Pe urmele fiarei* (1976), *Istoria unui galben* (1983), *Corbii prada nu-și împart* (1988), *Strada felinarelor stinse* (1990).

N-au încăput, apoi, în acest volum, producțiile cineaștilor amatori, care reprezintă și ele o părticică din istoria filmului românesc. Poate că „fișele" creației de cineclub — pe care le păstrez cu grijă — vor fi cândva strânse și ele într-o lucrare de sinteză. Alte studiouri cinematografice au desfășurat, de-a lungul anilor, o activitate care ar merita să fie menționată. Mă gândesc, de pildă, la un colectiv de creație harnic cum este Studioul cinematografic al Armatei, dintre realizatorii căruia aș menționa acum doar câțiva autori care nu mai sunt: Vasile Oglindă (1933–1986), Augustin Mosoia (1934–1987), Dumitru Seceleanu (1931–1995), Dan Dădârlat (1940–2000). Cărțile de cinema ale lui Viorel Domenico conțin un compendiu al acestui studio, o istorie a filmului militar, din timpuri îndepărtate până în prezentul imediat. O analiză profundă ar fi meritat, desigur, și producția cinematografică a televiziunii, pe care am menționat-o doar fragmentar. Micile ecrane au și o misiune suplimentară în relația cu filmul românesc, ele pot — și trebuie — să prelungească viața peliculelor de ieri și de azi (de azi?), să mențină interesul publicului pentru creația cinematografică națională, chiar în condițiile crizei productive din anii finalului de veac și de mileniu. Generațiile prezente au acces la filmele românești de altădată numai prin „fereastra" micilor ecrane (las la o parte programele de Cinematecă, destinate unui număr infim de spectatori). Din păcate, programele cultural cinematografice ale televiziunilor — și mă refer cu precădere la televiziunea „publică", care are și un trecut — s-au diluat considerabil și ele, așa cum s-a diluat producția cinematografică, iar reluările de filme românești — intensificate, totuși, în ultima vreme — sunt în mare măsură incidentale, întâmplătoare. Ba mai mult, inițiative valoroase, cum ar fi re-programarea serialului *Lumini și umbre* într-o formulă comentată (în măsură să evidențieze lupta cu cenzura din anii realizării filmului, ca și „semnele timpului" puse apăsat pe creația de acum două decenii), au fost subminate de atitudini lașe — renunțarea la opiniile realizatorilor, a criticilor, modificarea orei de transmisie, anularea unei a doua proiecții etc. —, președintele Televiziunii Române din primăvara-vara anului 2000, Cristian Hadjiculea, având toate șansele, astfel, să intre în istoria filmului românesc. N-au încăput, în acest volum, nici filmele documentare produse în ultimii ani de diferite alte televiziuni bucureștene sau provinciale, unele premiate peste hotare sau în devenita tradițională confruntare anuală a premiilor A.P.T.R. (Asociația Profesioniștilor din Televiziunea

Română), ajunsă, în anul 2000, la ediția a zecea. Aș aduce în discuție un singur titlu, care mi se pare emblematic: filmul în două episoade *Lumini ale creatorilor din umbră*, datorat unuia dintre cei mai valoroși operatori TV, Nicolae Niță, și dedicat operatorilor de film din România. Filmul este o „scurtă istorie" a imaginii cinematografice din peliculele românești, scrisă în imagini revelatoare.

Prin forța lucrurilor, „Istoria filmului românesc (1897–2000)" este, așa cum spuneam încă de la început, o istorie selectivă a unei cinematografii care a avut de înfruntat, mereu, încă de la naștere, decalaje față de marile școli cinematografice ale lumii. Rămân la „formula" *finalului deschis*, în acest sfârșit de veac și de mileniu, tocmai pentru că păstrez speranța că filmul național va izbuti să depășească impasul tragic și dureros în care a ajuns, acum, spre sfârșitul anului 2000, când aștern pe hârtie aceste gânduri de încheiere. Sfârșitul de veac și de mileniu oferă, de altfel, două–trei semne încurajatoare. Un film studențesc, *Nu*, de Dragoș Iuga, a repurtat un „Spic de argint" în Spania, la Valladolid. Edițiile 2000 ale Festivalurilor „CineMAiubit" și „DaKINO" au dat noi impulsuri producției naționale. La televiziune se mișcă, de asemenea, ceva, noi seriale vin în întâmpinarea spectatorilor: *Roberta* de Constantin Dicu și *Martorii* de Dan Pița și Șerban Marinescu. Finalul rămâne deschis... Cât despre volumul meu, este și el, desigur, un studiu cu... final deschis, o propunere perfectibilă, la înfăptuirea căreia au contribuit, într-un fel sau altul, toți colegii de breaslă de ieri și de azi preocupați de destinele cinematografiei naționale. Pe această cale le mulțumesc.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

AGEL, Henri — *Les grands cinéastes*, Paris, 1960
ALEXANDRESCU, Mircea — *Vedete '95 în filmul mondial*, București, 1995
ALEXANDRESCU, Mircea — *Liviu Ciulei*, București, 1996
ARISTARCO, Guido — *Cinematografia ca artă*, București, 1967
BACALBAȘA, Constantin — *Bucureștiul de altădată*, București, 1952
BALAZS, Bela — *Arta filmului*, București, 1957
BARNA, Ion — *Lumea filmului* (I, II), București, 1971
BAURET, Gabriel — *Abordarea fotografiei*, București, 1998
BAZIN, André — *Ce este cinematograful*, București, 1968
BENDAZZI, Giannalberto — *Topolino e poi*, Milano, 1978
BERGSON, Henri — *Le rire*, Paris, 1960
BRON, Simelia — *A opta artă?*, București, 1976
BUNESCU, Doina — *Colea Răutu*, București, 1998
BUREF, Flavia — *Întâlniri surâzătoare*, București, 1982
CABEL, Nicolae — *Victor Iliu*, București, 1997
CANTACUZINO, I. — *Uzina de basme*, București, 1933
CANTACUZINO, Ion — *Momente din trecutul filmului românesc*, București, 1965
CANTACUZINO, Ion, RÎPEANU, Bujor T. — *Producția cinematografică din România. Filmografie adnotată* (1897–1930), 2 vol., București, 1970
CANTACUZINO, Ion — *Întâlniri cu cinematograful*, București, 1998
CARABĂȚ, Dumitru — *De la cuvânt la imagine*, București, 1987
CARABĂȚ, Dumitru — *Spre o poetică a scenariului cinematografic*, București, 1997
CARANFIL, Tudor — *În căutarea filmului pierdut*, București, 1988
CASSVAN, Lazăr — *Albumul vedetelor de cinema*, București, 1947
CASSVAN, Lazăr — *O lume de celuloid*, București, 1979
CASSVAN, Lazăr — *Unora le place filmul*, București, 1981
CASSVAN, Lazăr — *A fost odată un cinema*, București, 1983
CAZABAN, Ion — *Caragiale și interpreții săi*, București, 1985
CĂLIMAN, Călin — *Filmul documentar românesc*, București, 1967
CĂLIMAN, Călin — *Jean Mihail*, București, 1996
CĂLIMAN, Călin — *Secretul lui Saizescu sau un surâs în plină iarnă*, București, 1997
CĂLIMAN, Călin — *Ion Bostan*, București, 1997

CĂLINESCU, G. — *Studii și conferințe*, București, 1956
CĂLINESCU, G. — *Estetica basmului*, București, 1965
CĂLINESCU, G. — *Princpii de estetică*, București, 1968
CĂLINESCU, G. — *Istoria literaturii române*, București, 1982
CĂLINESCU, Paul — *Proiecții în timp*, București, 1982
CERNAT, Manuela — *A Concise History of the Romanian Film*, București, 1982
CERNAT (GHEORGHIU), Manuela — *Filmul și armele*, București, 1976
CERNAT, Manuela — *Jean Negulescu*, București, 2000
CHIMET, Iordan — *Eroi, fantome, șoricei*, București, 1970
CIONIS, Isabela, CRISTIAN, Cornel — *Filmografia producției cinematografice românești*, București, 1975
CIONIS, Isabela, DUMA, Dana, DAVIDESCU, Georgeta, TĂNASE, Elvira — *Anul cinematografic. 1966–1978*. 13 vol., București, 1967–1983
CLAIR, René — *Reflecții despre film*, București, 1968
CORCIOVESCU, Cristina — *Cineaști români*, București, 1969
CORCIOVESCU, Cristina, RÎPEANU, B.T. — *Secolul cinematografului*, București, 1989
CORCIOVESCU, Cristina, RÎPEANU, B.T. — *1234 cineaști români*, București, 1996
CORCIOVESCU, Cristina, RÎPEANU, B.T. — *Dicționar de cinema*, București, 1997
COSAȘU, Radu — *Viața în filmele de cinema*, București, 1972
COSAȘU, Radu — *O viețuire cu Stan și Bran*, București, 1981
COSMA, Ion — *Amintiri*, 1967 (mss la Arhiva națională de Filme)
COURSODON, Jean Pierre — *Keaton et co, les burlesques américaine du muet*, Paris, 1964
CRISTIAN, Cornel, RÎPEANU, B.T. — *Dicționar cinematografic*, București, 1974
DAMIAN, Laurențiu — *Elisabeta Bostan*, București, 1996
DANELIUC, Mircea — *Pisica ruptă*, București, 1997
DELLUC, Louis — *Cinéma et C-ie*, Paris, 1920
DEMETRESCU, Marin — *De la fotografie la cinematograf*, Craiova, 1914
DINULESCU, Dumitru — *Galaxia burlacilor*, București, 1980
DOBRE, Alta Victoria — *Promoția de aur*, București, 1998
DOMENICO, Viorel — *Valențe instructiv-educative ale filmului*, București, 1988
DOMENICO, Viorel — *Scutul de celuloid*, București, 1991
DOMENICO, Viorel — *Istoria secretă a filmului românesc*, București, 1996
DUCA, Lo — *L'histoire du cinéma*, Paris, 1941
DUMA, Dana — *Autoportretele filmului*, București, 1983
DUMA, Dana — *Gopo*, București, 1996
FAURE, Elie — *Funcția cinematografului*, București, 1971
FISCHER, Erwin — *Necesitatea artei*, București, 1968
FORD, Charles, JANNE, René — *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, 1947
GEORGESCU, Jean — *Texte de supraviețuire*, București, 1996
GEORGESCU-OBROCEA, Adina, MÂȘCĂ, Aurel — *Montajul de film*, București, 1987

GHEORGHIU, Mihnea — *Fierul și aurul*, București, 2000
GHIRARDINI, Luigi — *Storia generale dell cinema*, Milano, 1959
IANCU, Napoleon Toma — *Dicționarul actorilor de film*, București, 1977
ILIU, VICTOR — *Fascinația cinematografului*, București, 1975
IONESCU, Stelian — *Cinematografia, descoperirea și istoricul ei*, București, 1916
IORDA, Marin — *Amintiri* (mss. la Arhiva Națională de Filme)
IORDĂCHESCU, C. — *Cinematograful și educația*, Botoșani, 1912
JOLY, Martine — *Introducere în analiza imaginii*, București, 1998
KIVU, Dinu — *Teatrul, la timpul prezent*, București, 1995
KLEE, Paul — *Théorie de l'Art moderne*, Paris, 1959
LAWSON, John — *Film și creație*, București, 1968
LAZĂR, Ioan — *Arta narațiunii în filmul românesc*, București, 1981
LAZĂR, Ioan — *Structuri filmice*, Iași, 1983
LAZĂR, Ioan — *Cum se face un film?*, București, 1986
LAZĂR, Ioan — *Teme și stiluri cinematografice*, București, 1987
LAZĂR, Ioan — *Istoria filmului în personaje și actori (I): Cupluri literare, cupluri cinematografice*, București, 1992
LAZĂR, Ioan — *Amza Pellea, cel mai iubit dintre actori*, București, 1993
LAZĂR, Ioan — *Istoria filmului în personaje și actori (II): Seducția feminină, fascinația diabolică*, București, 1994
LAZĂR, Ioan — *Istoria filmului în personaje și actori (III): Aventurierii și inocenții cinematografului*, București, 1994
LAZĂR, Ioan — *Istoria filmului în personaje și actori (IV): Comedia literaturii și comedia cinematografică*, București, 1995
LEUTRAT, Jean-Louis — *Cinematograful de-a lungul vremii. O istorie*, București, 1995
LUKACS, Georg — *Specificul literaturii și esteticului*, București, 1969
MARIN, Al. — *Trucaje cinematografice*, București, 1985
MARINESCU, Gheorghe — *Corespondență (1889–1938)* București, 1968
MARINESCU, Niculae N. — *Probleme A7 (I)*, București, 1975
MARINESCU, Niculae N. — *Probleme A7 (II)*, București, 1977
MEDVEDOV, Corneliu — *Ovidiu Gologan* București, 1998
MIHAIL, Jean — *Filmul românesc de altădată*, București, 1967
MITRU, Marin — *Mircea Drăgan*, București, 2000
MITRY, Jean — *Esthetique et psychologie du Cinéma*, Paris, 1965
MODORCEA, Grig — *Miturile românești și arta filmului*, București, 1979
MODORCEA, Grig — *Lumea modernă și cinematograful*, București, 1984
MODORCEA, Grig — *Literatură și cinematograf*, București, 1986
MODORCEA, Grig — *Actualitatea și filmul*, București, 1995
MODORCEA, Grig — *Istoria gândirii estetice românești de film*, București, 1997
NEGULESCU, Jean — *Drum printre stele*, București, 1989
NICHITUȘ, Cristina — *Cu Diligența prin Pădurea de fagi*, București, 2000
NICULA, Dinu Ioan — *Călătorie în lumea animației românești*, București, 1977

NICULA, Dinu Ioan — *Călătorie în lume animației românești*, București, 1977

OLĂRAȘU, George,
RÂULEȚ, Constantin — *Chiemarea cinematografului*, București, 1915
OPREA, Ștefan — *Statui de celuloid*, Iași, 1972
OPREA, Ștefan — *Filmul, vocație și rutină*, Iași, 1974
OPREA, Ștefan — *Diorame cinematografice*, Iași, 1983
OPROIU, Ecaterina — *Un idol pentru fiecare*, București, 1970
PAPP, Doina — *Silvia Popovici. Treptele iubirii*, București, 1996
PASCADI, Ion — *Idealul și valoarea estetică*, București, 1966
PATLANJOGLU, Ludmila — *La vie en rose cu Clody Bertola*, București, 1997
POPESCU, Leon — *Memoriu asupra unui program cultural-cinematografic*, București, 1945
POPESCU GOPO, Ion — *Filme, filme, filme, filme*, București, 1963
POSMANTIR, Tudor — *Amintiri*, 1967 (mss la Arhiva Națională de Filme)
POTRA, Florian — *Experiență și speranță — ecran românesc*, București, 1968
POTRA, Florian — *O voce din off*, București, 1975
POTRA, Florian — *Voci și vocații cinematografice*, București, 1975
POTRA, Florian — *Profesiune: filmul*, București, 1979
POTRA, Florian — *Aurul filmului (I) — opere evocând trecutul*, București, 1984
POTRA, Florian — *Aurul filmului (II) — opere evocând prezentul*, București, 1987
PURAN, Aura — *Paul Călinescu*, București, 1996
RUSAN, Romulus — *La început n-a fost cuvântul*, București, 1977
RUSAN, Romulus — *Arta fără muză*, Cluj-Napoca, 1980
SADOUL, Georges — *Istoria cinematografului mondial*, București, 1961
SĂUCAN, Mircea — *Manuscrisul de la Ciumați*, Tel Aviv, 1989
SÎRBU, Eva — *Actorii noștri (I)*, București, 1995
SÎRBU, Eva — *Actorii noștri (II)*, București, 1999
STERIADE, Ștefana,
CÂMPEANU, Pavel — *Oamenii și filmul*, București, 1985
SUCHIANU, D.I. — *Curs de cinematograf*, București, 1931
SUCHIANU, D.I. — *Cinematograful, acest necunoscut*, Cluj, 1973
SUCHIANU, D.I.,
POPESCU, Constantin — *Metamorfoze cinematografice*, București, 1975
SUCHIANU, D.I.
POPESCU, Constantin — *Drumuri, destine, climate*, București, 1977
THEODORESCU, C.T. — *Arta și cinematograful*, București, 1913 (?)
TONITZA-IORDACHE, Mihaela — *Viața actriței Eliza Petrăchescu*, București, 1980
VANOYE, Francis,
GOLIOT-LÉTÉ, Anne — *Scurt tratat de analiză filmică*, București, 1995
VASILESCU, Olteea — *Lanterna cu amintiri*, București, 1987
VIANU, Tudor — *Fragmente moderne*, București, 1925
VIANU, Tudor — *Estetica*, București, 1968
VODĂ, Eugenia — *Cinema și nimic altceva*, București, 1995
VOICULESCU, Elefterie — *Prispa de lut*, București, 1984

ZANC, Grigore — *Cădere liberă*, Cluj-Napoca, 1978
* * * *A șaptea artă* (I), București, 1966
* * * *A șaptea artă* (II), București, 1967
* * * *Cinematograful românesc contemporan 1949–1975*, București, 1976
* * * *Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896–1948*, București, 1971
* * * *Serata — de la scenariu la film*, București, 1989

INDICE DE NUME

A

Abramovici, Tricy, 290
Abur, Ioana, 409
Acress, Birt, 13
Adam, Elisabeta, 339, 341, 346
Adameşteanu, Gabriela, 458
Aderca, Felix, 72
Aftenie, Anton, 265, 356
Agârbiceanu, Ion, 71, 246, 248, 397
Aksiuta, Tatiana, 351
Albala, Radu, 291, 292
Albani, Nicolae, 301, 302, 320, 363, 440
Alberti, Rafael, 385
Albertini, Filoteo, 13
Albu, Elena, 241, 252, 284, 287, 319, 320, 341, 432, 435
Albu, Laurenţiu, 449
Albulescu, Mircea, 150, 186, 189, 209, 211, 231, 236, 238, 239, 244, 248, 250, 251, 257, 258, 259, 260, 266, 288, 289, 296, 314, 315, 327, 332, 340, 346, 348, 355, 363, 408, 414, 432, 433, 434
Aldor, Bernd, 94
Aldulescu, Radu, 469
Alecsandri, Vasile, 34, 69, 311, 326, 327
Alexandra, Lydia, 94
Alexandrescu, Mircea, 179, 261, 301, 302, 328, 348, 390, 399
Alexandrescu, Sică, 59, 119, 120
Alexandru, Dan, 423, 428, 430, 431
Alexandru, Gabriela, 218
Alexandru, George, 337, 339, 348, 366, 408, 414, 423, 425, 431, 462, 463
Alexandru, Matei, 199, 203, 286, 350, 358, 363, 442
Alexandru, Radu F., 310, 345, 430
Alexe, Vladimir, 362
Alexi, Nicolae, 282, 377
Alexianu, Gheorghe, 133
Alifantis, Nicu, 255, 351, 354
Alimăşteanu, Gheorghe, 128
Alivizache, Viviana, 327
Alşec, Zephi, 123, 237, 238, 242, 243, 246, 255
Amzulescu, Radu, 397, 435
Ana, Doru, 356, 448
Anania, George, 310, 359
Anastasiad, I., 98, 99
Anastasiu, Dorin, 326
Anastasiu, Ştefan, 282, 376
Anca, Mircea, 366, 384
Andreescu, Aurelian, 244, 318
Andreescu, Florin, 388
Andreescu, Gabriel, 458
Andreescu, Mircea, 347, 352
Andreescu, Ştefan, 328
Andreescu, Titi, 58, 81, 83
Andrei, Marcela, 345, 356, 357
Andrei, Violeta, 208, 237, 241, 242, 244, 254, 257, 293, 294, 295, 313, 354, 355, 356, 417
Andriescu, Virgil, 255, 337, 339, 340, 345, 350, 352, 356, 359, 366, 382, 422, 423, 442, 449, 462
Andronescu, Coca, 203, 206, 285, 289, 295, 327, 341, 350, 363, 364
Andruţă, Ioana, 452
Anescu, Margareta, 270, 287

Aneste Petrescu, Radu, 310, 311, 320, 332, 346, 354, 361, 384
Anestin, Ion, 341, 343, 356
Anghel, Ion, 243, 258, 420, 449
Anghel, Paul, 145, 295
Anghelescu, Florin, 170, 279, 377, 387, 460
Anghelescu, Marcel, 148, 151, 152, 191, 204, 244, 245, 249, 289, 295, 303, 336, 337, 414
Anghel-Stanca, Zoe, 343
Antip, Igor, 337
Anton, Florin, 325, 414
Anton, Ion, 258
Anton, Lucia, 114
Antonescu, Ion, 133, 421, 422, 452, 453
Antonescu, Mihai, 133, 422
Antonescu, Ştefan, 264, 265, 293, 303, 383, 421, 433, 466, 469
Antonescu, Victor (actor), 59
Antonescu, Victor (regizor animaţie), 279, 368, 374, 377, 387, 398, 416, 460
Antonioni, Michelangelo, 267
Antoniu, Costache, 100, 152, 182, 185, 296
Antoniu, Cristache, 55, 57, 81
Anys, Thinelle, 105, 111
Apahidean, Tatiana, 279, 375, 377, 378, 387, 459, 460
Apetrei, Dinu, 330
Apetroaei, Dorina, 286
Apolzan, Lucia, 87
Apolzan, Teodora, 455
Apostolescu, Mia 66
Appolinaire, Guillaume, 454
Ardelean, Dan, 339, 384
Arghezi, Mitzura, 201, 249, 294
Arghezi, Tudor, 72, 163, 200
Arghir, Olimpia, 341, 467
Argintescu-Amza, Nicolae, 85
Arion, Anca, 297
Arion, Elena, 102
Arion, Gheorghe, 36
Arlan, Iris, 53
Armat, Thomas, 13
Armăşanu, Ion 66
Armăşescu, Ion 31
Arşinel, Alexandru, 342, 354, 364, 378, 417, 423, 424
Asaliev, Timur, 293
Aslan, Matty, 164, 171, 279, 295, 378, 460
Aştilean, Dan, 414, 463
Atanasiu, Costel, 80
Atanasiu, Nicki, 114, 152, 184, 207
Atanasiu, Pieretta, 165
Atanasiu, Stroe, 82
Athanasescu, Aurel, 28, 36, 55
Athanasescu, E., 56
Aubergé, André, 104
Auer, Mischa, 103
Aurelian, George, 63, 64, 65
Averescu, Alexandru, 423
Avram, Cristea, 167, 189
Avram, George Paul, 322, 363
Avramescu, Florian, 286
Avramescu, Lucian, 381, 388
Avramescu, Mihai, 397
Axente, Mircea, 107

B

Baba, Livia, 330
Babeş, Victor 19
Babeţi, Adriana, 434, 435
Bacalbaşa, Constantin, 54
Bach, Johann Sebastian, 342, 370
Baciu, Gabriela, 386, 387
Baciu, Ioana Cita, 467
Baciu, Răzvan, 351
Baconsky, A.E., 434
Badea, Artin, 279, 375, 378, 460
Badea, Dan, 401
Badea, Marius, 329
Bako, László, 37
Balaban, Delia, 294
Balaban, Mircea, 110
Balaure, Eugenia, 166
Balazs, Bela, 71
Baldovin, G., 99
Balint, Marta, 290
Banciu, Paul Eugen, 310, 350
Bandalac, Olimpiu, 368, 375, 376, 460
Bandol, Doru, 337, 356

Banu, Constantin, 467
Banuş, Maria, 145
Bar, Erich, 420
Baranga, Aurel, 265, 285
Barbăneagră, Paul, 142, 455
Barbelian, Aurel, 26, 36
Barbelian, Nicolae, 23, 27, 31, 43, 44, 52, 56, 62, 85, 68, 127
Barbu, Eugen, 57, 90, 202, 210, 211, 234, 245, 252, 268, 295, 308, 311, 320, 359, 363, 382, 414
Barbu, Ion, 434
Barbu, Marga, 191, 203, 211, 245, 252, 295, 320, 364, 382, 414
Barna, Ion, 199
Barna, Marius Theodor, 465, 466, 470, 471
Barnier, Gaston (pseud. Jack Bill), 35, 36
Baroi, Şt., 114
Baroti, Erzsi, 61
Bart, Jean, 72
Barta, Dona, 144, 276, 337, 459
Barta, Gabriel, 142, 227, 337
Barta, Tereza, 335, 337, 368, 373, 374
Barton, Geo, 148, 158, 159, 186, 197, 209, 353
Başta, Mircea, 243, 355, 363
Bauer, Georg, 65
Bădărău, Dan, 325, 418
Bădescu, Aurel, 335
Bădescu, Dinu, 112
Bădică, Mihai, 280, 375, 378, 459
Bădilă, Ovidiu, 354
Băducu, Simona, 363
Bădulescu, Eugenia, 124,
Băieşu, Ion, 188, 241, 261, 262, 285, 309, 313, 338, 358, 362, 381, 418, 442
Bălan, Pavel, 473
Bălaşa, Sabin, 171, 173, 280
Bălăceanu, Emanoil, 286
Bălănuţă, Leopoldina, 187, 193, 245, 247, 249, 250, 252, 294, 295, 315, 316, 333, 408, 442
Bălăşoiu, Dodu, 334, 335, 345, 359
Băleanu, Andrei Cătălin, 227, 253, 258, 283, 426
Băloiu, Costel, 297
Băltăreţu, Constantin, 399
Bălţătescu, Iulian, 342
Bălţăţeanu, Nicolae, 105
Bănică, George, 267
Bănică, Maria, 313, 348
Bănică, Ştefan, 242, 253, 255, 285, 399
Bănică jr., Ştefan, 364, 424
Băran, Tudor, 310, 343
Băran, Vasile, 310
Bărbulescu, Constantin, 295
Bărbulescu, Daniel, 406, 414
Bărbulescu, Romulus, 359
Bărcănescu, Alecu, 36, 55
Bâclea, Liliana, 421, 430
Bârbora, Cecilia, 330, 339, 437, 440, 441, 445
Bârliba, Constantin, 286
Bârsan, Ion, 380
Bârsan, Olimpia, 28
Bârsan, Zaharia, 27, 30
Bâtcă, Vlad, 372, 373
Beauparrain, Raymonde Geneviève, 103
Beciu, Mihai, 318
Begnini, Roberto, 464
Behar, Nina, 144
Behrend, Louis, 100
Bejancu, Gheorghe, 256
Belaus, Puiu, 338
Beldiman, Victor, 50
Beliaev, V., 125
Beligan, Lamia, 427
Beligan, Marica, 206
Beligan, Radu, 114, 115, 122, 148, 149, 151, 152, 166, 204, 242, 245, 256, 285, 289, 289, 290, 296, 343, 362
Belu, Mircea, 322
Bencze, Ferencz, 248, 257, 284
Bendazzi, Gianalberto, 161
Benea, Marin, 353
Bentu, Paul, 253
Berea, Valentin, 418
Berechet, Mihai, 98, 319, 354
Beregi, Oskar, 66
Berger, Martin, 105
Berger, William, 290
Bergman, Ingmar, 267
Berindei, Mihai, 258
Berky, Lili, 38

Berlioz, Hector, 293
Berlogea, Ileana, 339
Bernanos, Georges, 103
Bernard, Tristan, 62
Bernstein, Henri, 37
Bertini, Francesca, 34, 45
Bertok, I., 68, 127, 128
Bertola, Clody, 235
Besoiu, Ion, 193, 198, 199, 231, 242, 254, 262, 288, 293, 294, 295, 316, 330, 338, 339, 340, 341, 347, 348, 353, 355, 361, 363, 364, 383, 414, 441
Bianu, Petru Maier, 311, 320
Biberi, Ion, 118
Bibescu, Valentin, 22
Bica, Mihai, 384, 419
Bielusici, Anton, 122
Bilciurescu, Al., 72
Bindea, Alexandru, 424, 441
Birău, Avram, 322, 333
Birău, Gelu, 264
Birău, Miruna, 339
Bisericanu, Mihai, 335, 337, 383
Bisson, André, 37
Blaga, Lucian, 292
Blaha, Lujza, 38
Blaier, Andrei, 186, 187, 212, 213, 228, 241, 245, 256, 264, 268, 283, 284, 308, 311, 350, 351, 355, 356, 381, 382, 387, 420, 421
Blandiana, Ana, 405
Bleonţ, Claudiu, 304, 349, 351, 352, 413, 414, 441, 444, 465, 467
Blériot, Louis, 22
Bloos, Coca, 386, 418, 419, 421, 440, 441
Blossoms, Marcel, 45, 48, 54, 57, 58, 59, 62, 63, 72, 109, 111
Boboc, Manuela, 353
Boca, Luminiţa, 416
Bocăneţ, Alexandru, 289, 290
Bodeanu, Ionel, 181
Bodochi, Marius, 433
Boese, Carl, 107
Bog, Elena, 337
Boga, Lucia, 248, 343
Bogardo, Florin, 316
Bogdan, Adriana, 199
Bogdan, Lucia, 158
Bogdan, Mircea, 289
Bogdan, Radu, 458
Bogdănescu, Zeno, 368, 375, 376, 387, 460, 461
Boghiţă, Vasile, 158, 290, 328, 348, 365, 422
Bogos, Marcel, 256, 294, 316, 343, 363, 384, 418
Bogza, Geo, 72, 145, 330
Boiangiu, Alexandru, 143, 245, 272, 274, 276, 311, 350, 367, 371, 455, 460
Boiangiu, Mircea, 143
Boiarski, Mihai, 293
Bokassa, Jean-Bédel, 403
Bokor, Petre, 227, 283, 289
Bolboceanu, Horia, 401, 458
Bolboceanu, Ion, 473
Boldur, Anda, 266
Bolintineanu, Alexandru, 20
de Bon, Victor, 23, 26, 31
Bondoc, Simona, 197, 249, 327, 345, 427
Bonifay, Natalie, 462
Bonnard, Mario, 45
Borcea, Octavian, 288, 289
Borcoman, Tiberiu, 387
Bordeianu, Constantin, 254
Borelli, Lida, 34
Boroghina, Mica, 165
Boroneanţ, Mihai, 417
Boroş, Haralambie, 119, 166, 283, 295, 310, 314, 343, 441
Boroş, Iulia, 339, 359
Bortnovschi, Paul, 189, 399, 443
Boruzescu, Miruna, 443
Boruzescu, Radu, 247, 248
Borzage, Frank, 104
Bosânceanu, Eugenia, 160, 232, 253, 254, 271, 285, 294, 336, 344, 350, 360, 408
Bose Paştina, Ovidiu, 367, 368, 373, 374, 402, 404, 451, 456, 460, 470
Bossun, George, 265
Bostan, Elisabeta, 243, 244, 283, 293, 298, 309, 313, 357, 365, 416, 417
Bostan, Ion, 19, 20, 124, 139, 140, 141, 144, 149, 190, 276, 371, 459

Bota, Adrian, 401, 402
Bota, Luminița, 413
Botez, Demostene, 145
Botez, Doina, 375, 378
Botez, Mircea, 112, 113
Botez, Tatiana, 357
Botez, Titi, 97, 98
Both, Andrei, 263
Botka, Laszlo, 356
Botoşescu, Aurel, 32
Botta, Emil, 102, 166, 167, 177, 182, 199, 209, 210, 223, 257, 285, 296
Bottez, A.C., 23
Bourgeois, Gérard, 293
Bozdogescu, Emil, 345
Braborescu, Ştefan, 178
Brad, Alexandru, 288, 289, 310
Brad, Bianca, 359, 365, 413
Brad, Ion, 288, 289, 310
Bradu, Mircea, 295
Brandeş, Ştefan, 423
Branea, Viorel, 258, 402, 460
Branişte, Valeriu, 29
Braşoveanu, Cosma, 242, 294
Bratu, Lucian, 129, 154, 186, 187, 207, 209, 213, 214, 234, 242, 243, 256, 283, 296, 297, 306, 310, 345, 395
Brăiloiu, Constantin, 85, 86
Brătescu, Geta, 171
Brătescu-Voineşti, Ioan Alexandru, 377, 416
Brătianu, Dinu, 421, 422, 453
Brătianu, I.C., 47
Brătilă, Mihai, 339, 471
Brâncuşi, Constantin, 454, 455
Brânze, Octavian, 470
Brânzea, Constantin, 317, 343, 348, 349
Breban, Nicolae, 395
Bregovici, Goran, 465
Brescanu, Vasile, 473
Bressart, Felix, 94
Brezeanu, Constantin, 182
Brezeanu, Grigore, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 50, 287, 468
Brezeanu, Ion (Iancu), 27, 28, 29
Brezeanu, Lucreţia, 62
Brezianu, Barbu, 455
Brodier, Charlotte, 51
Brody, Sandor, 37
Bron, Simelia, 171
Brucan, Silviu, 405
Brună, Ion, 111
Brunea-Fox, F., 404
Bruno, Iordănescu, 115
Bubulici, Dan, 336
Bucătaru, Carmen, 422
Bucătaru, Olga, 239, 257, 260, 420
Bucătaru, Sorin, 470
Bucătaru, Victor, 472
Bucescu, Ruxandra, 331, 347, 414
Bucheru, Ion, 298, 310, 337
Buciuceanu-Botez, Tamara, 266, 285, 286, 289, 294, 314, 315, 327, 341, 351, 359, 364, 399, 424
Bucur, Mihai, 373
Bucurescu, Daniel, 271
Bucuţa, Em., 112, 128
Budescu, Nicolae, 357
Budişteanu, Constantin, 278
Bugnar, Gabriel, 470, 471
Bugnar, Lia, 440
Buică, Angela, 58
Bulandra, Tony, 26, 31, 112
Bulcă, Ioana, 158, 159, 216, 231, 232, 241, 296, 341, 343, 357
Bulfinski, Romald, 36, 58, 64, 114
Buneci, Despina, 368
Bunescu, Mircea, 370, 384, 385, 387, 401, 457
Buñuel, Luis, 267, 408
Burada, Eugen, 288
Buref, Flavia, 212, 398
Burghiu, Iacob, 472
Burian, Vlasta, 94
Burileanu, Bogdan, 324, 414
Burlea, Gheorghe, 214
Bursaci, Andrei, 347, 384
Buruiană, Mariana, 246, 328, 333, 335, 345, 349, 350
Buruleanu, Nicolae Dan, 388
Busuioc, Florin, 328
Buşecan, George, 352, 406, 407, 412, 413, 414
Buta, Mihaela, 238,
Butănecu Ion, 138
Butnaru, Emil, 388

Butuc, Zoltan, 420, 445
Butunoiu, Aristide, 310, 336
Buzea, Ana Maria, 280, 375, 378, 460
Buzea, Zaharia, 280, 375, 378, 459
Buzescu, Aura, 296
Buzilă, Angela, 280
Buznea, Dumitru, 297, 310, 347
Buznea, Radu, 354
Buzura, Augustin, 188, 309, 314, 324, 446, 458

C

Cabanov, Maria, 354
Cabel, Nicolae, 158, 273, 278, 370
Cafrița, Mihai, 264, 339, 345, 347, 417
Caian-Rusu, Dodi, 246, 313
Calboreanu, George, 152, 186, 190, 191, 197, 213, 296
Calboreanu jr., George, 247, 249, 286
Calderon de la Barca, 434
Caler, Leni, 58, 122
Callas Dinescu, Maria, 246, 297, 307, 359
Calmusky, C., 97
Calotescu, Mariana, 355
Calotescu, Virgil, 143, 227, 244, 245, 253, 256, 278, 283, 285, 288, 289, 310, 342, 354, 355, 381, 387, 459
Cambon, Paule, 33
Cambos, Rozina, 342
Camil, Silviu, 260, 449
Camus, Albert, 314
Cantacuzino, Ion, 14, 15, 17, 18, 49, 67, 77, 79, 83, 105, 107, 110, 113, 114, 130, 116, 119, 121, 122, 129, 316, 453
Cantacuzino, Şerban, 363
Cantuniari, Victor, 89, 114
Canudo, Riciotto, 21, 71
Capdenac, Michel, 163
Capoianu, Dumitru, 164, 165, 166, 173, 354, 375
Capsali, Floria, 52, 101, 107
Carabăț, Dumitru, 195, 250, 257, 287, 309, 345, 347, 363
Caracaș, Micaela, 193, 285, 322
Caracașian-Bucur, Valentina, 297
Caragață, Sorin, 305, 386, 428
Caragață, Sotir, 427, 430
Caragiale, Ion Luca, 33, 34, 55, 63, 64, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 151, 265, 302, 315, 316, 327, 328, 398, 399, 416, 461
Caragiale, Mateiu I., 433, 434
Caragiu, Toma, 188, 191, 198, 211, 238, 244, 245, 255, 257, 285, 289, 290, 291, 297, 360
Caraion, Ion, 464
Caramitru, Ion, 160, 194, 234, 244, 245, 250, 252, 258, 263, 264, 266, 285, 286, 289, 290, 291, 293, 296, 313, 325, 341, 342, 364, 365, 405, 469
Caranfil, Mihai, 245
Caranfil, Nae (Nicolae), 364, 415, 441, 461, 462, 463, 470
Caranfil, Radu, 387, 470
Caranfil, Tudor, 30, 36
Carmi, Maria, 45
Carnabel, Sorin, 118
Caropol, Anda, 441
Carp, Bogdan, 363
Cartianu, Adina, 421, 463
Carussy, Gogu, 66
Casetti, Ioana, 191
Cassian, J., 63
Cassian, Nina, 150, 270, 282
Cassvan, Lazăr, 64, 84, 122
Cassvan, Nestor, 56, 57, 58, 72
Cassvan-Pas, Sarina, 51
Castro, Fidel, 439
Caşcaval, Costel, 417
Catelain, Jacques, 51
Catone, Magda, 334, 337, 349, 356, 381, 389, 408, 409, 418, 419, 421, 462, 466
Cavadia, Bogdan, 228
Cazacu, Luminița, 172, 280, 374, 378, 459, 460
Cazan, Călin, 368, 377
Cazimir, Tănase, 252, 266, 341
Căciulescu, Horia, 206
Călărașu, Andrei, 204
Căliman, G., 58
Căliman, Teofil, 260

Călin, Mihai, 428, 430, 465
Călinescu, Ana-Maria, 352
Călinescu, Bob, 167, 168, 170, 280, 459
Călinescu, Florin, 355, 366, 444, 445, 462, 463
Călinescu, G., 49, 73, 74, 250, 251, 252, 433
Călinescu, Paul, 87, 88, 90, 91, 92, 124, 127, 128, 153, 196, 206, 453, 468
Călinescu, Puiu, 186, 203, 295
Călinescu, Radu, 253
Călugăreanu, Anda, 267, 318, 354, 378
Călugăru, Ion, 72
Căplescu, Doru, 425
Cărmăzan, Ioan, 309, 310, 311, 322, 332, 333, 418, 470
Căuş, Bogdan, 294
Câmpan, Valeriu, 335, 336, 357
Câmpineanu, Teodora, 467
Cârje, Gheorghe, 64
Cârje, Melania, 342
Cârneci, Carmen, 303
Câta, Wilhelmina, 338, 345
Ceauşescu, Elena, 422, 423
Ceauşescu, Nicolae, 312, 422, 423, 440
Cebotari, Maria, 107
Cegolea, Iulia, 339
Ceha, B., 58
Celac, Mariana, 456, 458
Celea, Şerban, 426
Celibidache, Sergiu, 438
Cenean, Liliana, 428
Cercel, Florina, 250, 254, 284, 291, 317, 350, 358, 359
Cercel, Mariana, 361, 364
Cerchez, Hamdi, 244, 361
Cernat, Manuela, 42, 65, 103, 104, 105, 138, 176
Cernat, Răzvan, 255, 344, 367
Cernăianu, Felicia, 252, 265, 273, 278, 370, 403, 452, 453, 460
Ceterchi, Liana, 431
Cezar, Adina, 319, 354
Chadrower, Herman, 237
Chagny, Alphonse, 23, 32, 34
Chaplin, Charlie, 61, 70, 77, 80, 267
Chelaru, Gianina, 471
Chelaru, Ion, 414, 418
Chelaru, Romeo, 250
Chelba, Constantin, 261, 265, 467
Chesa, Dumitru, 204, 255, 303, 358, 359
Cheşu, Doru, 144, 277, 372, 457, 459, 460
Chevalier, Maurice, 73, 77, 109
Chimet, Iordan, 379
Chiper, Gabriela, 264
Chira, Maria, 238
Chiriac, Corina, 242
Chiriac, Dorina, 445, 469
Chiriac, Florin, 362
Chiriac, Lulu, 52
Chiriac, Romeo, 401, 452, 458, 459
Chiriacescu-Constantiniu, Melania, 310, 363
Chiriş, N., 59
Chiriţă, Constantin, 245, 322, 350, 351
Chiriţă, Ioan, 452
Chiriţă, Vasile, 255, 286
Chirovici, George Radu, 380
Chisovski, Dan, 368, 377, 460, 471
Chistrugă, Marcel, 406, 472
Chişu, Dan, 441, 450, 463
Chitic, Paul Cornel, 295
Chiuaru, Angela, 148
Chiuaru, Paula, 244, 290
Chiuzbaian, Gabriel Iosif, 285
Chivulescu, Alina, 430, 431
Chivulescu, Nita, 325, 389, 404, 422, 449
Chivulescu, Sorin, 337, 348, 422, 453
Cholet, Mary, 58
Christian-Jaque, 103
Ciclovan, Ana, 241, 286
Cigalia, Vévé, 98
Ciment, Michel, 442
Cinski, Marioara, 36
Ciobanu, Adrian, 365
Ciobanu, Ana (anii '20), 58
Ciobanu, Ana (anii '70-'80), 344, 363
Ciobanu, Ilarion, 190, 199, 197, 210, 213, 231, 233, 238, 243, 251, 254, 284, 285, 288, 294, 296, 341, 342, 346, 351, 355, 356, 363, 384, 421
Ciobanu, Simona, 449
Ciobotăraşu, Ştefan, 153, 181, 182, 186, 188, 190, 191, 193, 198, 204, 210, 212, 213, 255, 296

Ciocan, Eugen, 470
Ciocâltei, Mircea, 347, 387, 425, 463, 470
Ciolac, Luiza, 372, 387, 455, 457, 458, 460
Ciolcă, Nicolae, 384
Ciomârtan, Ioana, 243, 250, 289, 345
Cionga, Doina, 368
Ciontea, Ana, 317, 337, 441
Cioran, Emil, 443, 459
Cioranu, Aurel, 158, 294, 343, 347
Ciornei, Boris, 208, 245, 249, 254, 284, 342
Ciornei, Cătălin, 263
Ciortea, Vera Proca, 235
Ciprian, G., 28, 52, 64, 114, 115, 321
Ciprian, Ion, 153
Ciubotaru, Costache, 257, 311, 354, 385, 388
Ciubotaru, George, 355
Ciucă, Mihai, 361, 424
Ciucur, Manuela, 339, 366
Ciucurescu, Maria, 28, 58, 64
Ciucurete, 32, 35
Ciulei, Liviu, 150, 154, 158, 173, 178, 179, 180, 184, 188, 196, 220, 229, 181, 183, 245, 253, 266, 268, 287, 317, 385
Ciupercescu, Cornel, 255, 313, 350
Ciurea, Vlad, 473
Ciutac, Victor, 473
Clair, René, 109, 267, 454
Claymoor (Mişu Văcărescu), 14, 18, 69
Clinton, Bill, 450
Cluceru, Sonia, 28, 52, 327
Cobar, Nell, 280, 378, 387, 459
Cobasnian, Gabriel, 355, 381
Cobileanschi, Igor, 471
Cocea, Dina, 100, 296, 355
Cocea, Dinu, 57, 210, 211, 235, 244, 268, 283, 285, 286, 298
Cocea, N.D., 30, 34, 101, 112, 198
Cocea, Tanţi, 186, 211, 269, 286
Cociaş, Victoria, 324, 450, 467
Cociş, Sorin, 448
Cocriş, Cătălin, 470
Codarcea, Andrei, 150, 245, 261, 350
Codarcea, Daniela, 260
Codre, Florin, 406, 409, 410, 416
Codrean, Rad, 165
Codrescu, Constantin, 150, 158, 159, 199, 252, 255, 263, 295, 335, 336, 355, 356, 382, 414, 421
Codru, Anatol, 472
Codruţ, Petre, 51, 55
Coja, Ion, 336
Cojar, Ion, 262, 382
Cojocaru, Constantin, 255
Cojocaru, Paul, 372
Cojocaru, Teo, 343
Cojocaru, Teodor, 248
Colan, Ion, 418
Colceag, Gelu, 266
Colda, Ana, 122
Coler, Andrei, 291
Columbeanu, Mihnea, 337, 387
Coman, Cornel, 243, 244, 246, 257, 269, 271, 284, 286, 288, 294, 341, 344, 355
Coman, George, 82
Coman, Oscar, 244
Comarnescu, Petru, 72
Comăneanu, Remus, 34
Comănescu, Şerban, 373, 374, 380, 401, 404, 457, 459
Comănici, Sebastian, 352
Comănici, Viorel, 251, 344, 422, 441
Comănoiu, Constanţa, 260
Comeagă, Cristian, 339, 418, 462, 463
Comnea, Dana, 150, 178, 236, 244, 258
Comşa, Dan, 242
Conabie, Gh., 52
Condurache, Dan, 264, 320, 325, 337, 338, 340, 341, 346, 356, 357, 363, 389, 397, 408, 414, 419, 425, 432, 442, 445, 469
Conerth, Adrian D., 471
Constant, P., 83
Constantin, Costel, 250, 255, 289, 294, 342, 343, 344, 349, 350, 355, 428, 430, 431
Constantin, George, 203, 211, 223, 233, 243, 249, 252, 255, 256, 258, 263, 266, 285, 288, 295, 296, 303, 315, 318, 325, 327, 334, 342, 344, 346, 354, 414, 422, 440, 444

Constantin, Jean, 189, 193, 211, 233, 245, 253, 284, 285, 290, 293, 294, 295, 326, 340, 341, 342, 358, 360, 361, 363, 364, 396, 423, 424
Constantin, Mihai, 325, 335, 364, 414, 444, 467
Constantin, Nicu, 284, 341, 342, 343, 363
Constantin, Paul, 58, 82
Constantinescu, Corina, 250, 287, 346, 361
Constantinescu, Costel, 264, 265
Constantinescu, Dumitru, 62
Constantinescu, Flavius, 356
Constantinescu, Ion (Iancu), 32, 34, 36, 52, 55, 114
Constantinescu, Iuliana, 471
Constantinescu, Mielu, 79, 80
Constantinescu, Mihai, 245, 268, 284, 285, 318, 355, 380, 451, 452, 457, 459
Constantinescu, Mircea, 252, 342
Constantinescu, N., 56
Constantinescu, Paul, 89
Constantinescu, Pavel, 274, 454
Constantinescu, Sorin, 458, 459
Constantinescu-Govora, Mircea, 245
Constantiniu, Cornel, 326
Constantiniu, Ion, 64
Copel, Moscu, 368, 373, 374, 387, 402, 456
Coraciu, Gheorghe, 60
Corbul, Vintilă, 288, 341
Corciov, Victoria, 51
Corciova, Călin, 357
Corciova, Ioana, 433, 434, 435
Corciova, Radu, 348, 382, 422, 423, 425, 434, 435
Corciovescu, Cristina, 265, 291, 353
Corfanta, Carol, 297
Corjos, Nicolae, 296, 310, 311, 316, 341, 357, 364, 371, 387, 388, 403, 417, 456
Cormon, Eugène, 61
Cornea, Doina, 405
Cornea, George, 174, 231, 241, 242, 246, 283, 297, 298, 306, 309, 310, 317, 346, 347, 384, 417
Cornea, Ilie, 145
Cornişteanu, Mircea, 420
Cornova, Andrei, 66
Coroiu, Irina, 452
Corondan, Geanina, 467
Corpăcescu, Grigore, 401
Cosaşu, Radu, 145, 155, 201, 202, 213, 214, 256, 370, 396
Cosma, Ion, 43, 54, 55, 68, 114, 122, 130, 132, 453, 459
Cosma, Mircea, 255, 363
Cosma, Vasile, 244, 246, 262, 265, 295
Costache, Angela, 260
Costea, Gabriel, 386
Costea, Marcel Octav, 305
Costea, Traian, 251, 348, 383
Costin, Dorian, 158
Costiniu, Geo, 296, 381, 441
Coşea, Mircea, 458
Cotescu, Octavian, 190, 232, 242, 243, 245, 252, 258, 264, 285, 289, 290, 294, 295, 297, 313, 315, 318, 334, 337, 341, 347, 351, 354, 358, 360, 361, 366
Cotimanis, Constantin, 388, 427, 463, 465
Covali, Nora, 470
Covrig, Vasile, 473
Cozorici, Gheorghe, 211, 246, 256, 258, 261, 264, 269, 286, 295, 296, 318, 331, 340, 341, 354, 358
Craina, Valentin, 388
Crawford, Joan, 73, 104
Crăciun, Ion, 414
Crăciunescu, Ioana, 251, 260, 294, 303, 346, 350, 359, 365
Crăciunoiu, Adela, 368, 377, 416, 459
Crău, Mihai, 368
Crâhmărel, Constantin, 165, 170, 280
Crâşmaru, Damian, 269, 428
Creangă, Ion, 47, 293, 318, 379, 397, 437
Creangă, Mihai, 218, 255, 258
Creangă, Şerban, 216, 253, 255, 264, 283, 310, 366
Creţoiu, Magda, 124
Creţu, Mircea, 264
Creţulescu, Tamara, 235, 241, 245, 258, 289, 336, 343, 382, 419, 444

Crissenghi, Elena, 33, 34, 35
Cristache, Nicolae, 310, 357
Cristea, Adrian, 293
Cristea, George, 290
Cristea, Sorin, 467
Cristea, Viorel, 369, 370
Cristian, Cornel, 29
Cristin, Tomi, 467
Cristinoiu, Ion, 382, 437
Cristobald, C., 62
Cristoiu, Ion, 388
Crişan, Mircea, 204
Critico, Alexandru, 53
Crohmălniceanu, Ov. S., 389
Croitoru, Al.G. (Alecu), 192, 245, 297, 309, 311, 342, 357, 385
Croitoru, Alina, 351
Cruceanu, Lulu, 28
Csapo, George, 339, 366
Cseh, Alexandru, 337
Cseh, Soby, 309, 364, 382, 410, 416
Csiky, Andrei, 243, 250, 313, 342
Cuc, Gabriela, 266, 316
Cucinski, Adriana, 383
Culineac, Marian, 343, 348
Cumbari, Maria, 269
Cupcea, Maria, 263
Curteanu, Marius, 336
Curtiz, Michael (Kertész Mihály), 37
Custură, George, 427
Cuza, Alexandru Ioan, 44
Cziprian, Monica, 463

D

Dabija, Benedict, 158, 181
Dabija, Silviu, 459
Dacian, Elena, 263, 287
Dafinescu, Cezara, 289, 317, 326, 358, 361, 389, 411
Dafton, Jeanne (Nitta-Jo), 36
Damian, E.A., 106
Daicoviciu, Olimpia, 372, 460
Dailland, Laurent, 464
Damian, Anca, 408, 457, 458, 469
Damian, Dan, 346, 347
Damian, Laurenţiu, 293, 365, 367, 368, 370, 373, 374, 402, 406, 407, 408, 414, 418, 456, 457, 458, 460, 461, 469, 470
Daminescu, Adrian, 354
Dan, Liana, 243
Dan, V., 58
Danciu-Satmari, Alexandru, 297
Daneliuc, Mircea, 253, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 283, 301, 302, 303, 308, 312, 319, 326, 330, 331, 332, 340, 345, 395, 413, 415, 426, 428, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 444, 445, 470
Danetti, Teodor, 327, 345, 419, 421
Daniau, Franck, 23, 27, 32, 34, 36
Danielopol, Gaby, 62
Danneker, Otto, 67
Daquin, Louis, 184
Darian, Adina, 427
Darie, Alexandru, 354
Darie, Iurie, 150, 166, 167, 186, 187, 193, 203, 216, 232, 288, 289, 295, 318, 326, 332, 347, 348, 354, 364, 423
Dauer, Mirabela, 318
David, Alexandru, 287, 288, 357
Davidescu, Marietta, 56
Davidescu, N., 72
Davidovici, Doru, 350, 358
Davila, Alexandru, 32, 72
Davis, Bette, 104
Dădârlat, Dan, 473
Dădârlat, Dumitru, 277, 460
Dănceanu, Traian, 343
Dănilă, Corina, 421, 432
Dănilă, Gheorghe, 342, 345
Deca, Anghel, 258, 267, 303, 322, 323, 332, 345
Dektiarev, Petia, 293
Delakeza, Nicolae, 418
Delakeza, Valeriu, 427, 465
Delavrancea, Barbu, 45
Deleanu, Cristina, 314, 333, 343, 354, 358, 361, 364
Delluc, Louis, 71
Delmas, Jean, 247
Dembinski, Constantin, 21, 114

Dembinski, Dana, 411, 414
Dembinski, Dominic, 420
Demetrescu, Coco, 34
Demetrescu, Dem., 127
Demetrescu, Dorina, 65
Demetrescu, Marin, 70
Demetriade, Aristide, 26, 27, 28, 30, 36
Demetriade, Constanţa, 28
Demetriu, Alfred, 352, 427
Demetru, G., 114, 115, 122
Demian, Iosif, 227, 228, 246, 247, 248, 252, 257, 264, 265, 266, 283, 284, 298, 307, 356, 357, 418
Demichelli, 33
Demion, Florica, 114, 115
Dendrino, Gherase, 122
Deşliu, Dan, 396
Diaconu, Ana, 398
Diaconu, Cornel, 309, 332, 334, 335, 336, 381, 398, 416, 420
Diaconu, Mircea, 238, 247, 249, 251, 258, 261, 262, 263, 266, 290, 293, 311, 341, 344, 349, 353, 354, 355, 357, 358, 363, 365, 384, 386, 396, 398, 399, 419, 463, 465, 466
Diaconu, Nicolae, 353
Diamant, Teodor, 286, 287
Dianu, Rodica, 429, 437
Dianu, Romulus, 81
Dichiseanu, Ion, 188, 191, 197, 219, 234, 288, 289, 295, 296, 317, 318, 341, 358, 363
Dicu, Constantin, 298, 420, 474
Dietrich, Marlene, 73, 350
Dima, Cella, 327
Dimitriu, Dan, 382
Dimitriu, Mihai, 346
Dimitriu, Toma, 153, 254, 295, 343
Dinescu, Mircea, 405
Dinică, Gheorghe, 160, 193, 210, 232, 233, 241, 245, 249, 252, 257, 263, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 296, 327, 344, 351, 355, 356, 358, 360, 361, 399, 414, 418, 421, 422, 440, 441, 449, 450, 467, 469
Dinică, Nicolae, 351
Dinicu, Grigoraş, 100
Dinicu, Viorica, 319, 354
Dinu, Anda, 465
Dinu, Gherasim, 125
Dinulescu, Constantin, 295, 296, 322, 342, 437
Dinulescu, Dumitru, 69, 332, 335, 336, 337, 338, 420, 466
Dinulescu, Dumitru, 69
Dinvale, Mihai, 339
Diplan, Constantin, 215, 244, 254, 255, 258, 259, 266, 286, 289, 290, 327, 341, 343, 347, 358, 359, 363, 366, 411
Disney, Walt, 45
Djuvara, Al., 22
Dobre, Ion, 341
Dobre, Victoria, 342, 347
Dobre, Victoriţa, 420
Dobrescu, Alexandru, 337, 390
Dobrescu, Miu, 440
Dobrică, Gil, 297
Dobrin-Besoiu, Emilia, 216, 234, 241, 262, 269, 322, 344, 354, 386
Doga, Eugen, 473
Dogaru, Dana, 258, 264, 294, 328, 346, 347, 363, 419
Dogaru, George, 471
Dogaru, Valeriu, 289
Dohotaru, Adrian, 338, 458
Dolănescu, Ion, 338
Domenico, Viorel, 42, 92, 131, 120, 473
Don, Mary, 98
Dona, Nutzi, 101, 102
Doncea, Crenguţa, 360
Done, Dorina, 313, 361
Done, Dumitru, 274, 277, 372, 457, 460
Doniga, Nina, 247
Donos, Arcadie, 313
Dordea, Cătălin, 470
Dorian, Costin, 214
Dorian, Dorel, 297
Dorin, Gheorghe, 155
Dorobanţu, Ioana, 471
Doroftei, Dorin Mircea, 306, 338, 339, 398
Doroftei, Gheorghe, 317
Douboque, Helene, 98
Dovjenko, Alexandr, 267
Doyen, Eugène, 19

Dragin, Sinişa, 467
Dragomir, Elizabeta, 370
Dragomir, Marcel, 354
Dragomir, Radu, 470, 471
Dragomirescu, Mihail, 72, 73
Dragoş, Nicolae, 286, 310, 312, 380
Drăgan, Alexandru, 255, 269, 296
Drăgan, Bogdan Cristian, 465, 470
Drăgan, Ioana, 290, 313, 317
Drăgan, Mircea, 186, 197, 198, 208, 209, 210, 256, 290, 298, 309, 311, 317, 326, 343, 363, 417, 443
Drăgan, Nicolae, 243, 244, 250, 251, 257, 269, 342, 428
Drăgan Vasile, Vivi, 264, 289, 315, 316, 320, 327, 329, 342, 344, 346, 354, 359, 363, 384, 387, 396, 397, 401, 404, 425, 441, 456, 470
Drăgănescu, Constantin, 286, 341, 411
Drăgănescu, Ovidiu, 309, 332, 335, 336
Drăgoi, Sorin, 470
Drăgulescu, Alexandru, 372, 457
Drăgulescu, Bogdan, 465, 470
Drăguşanu, Sidonia, 310
Drăguşanu, Valeriu, 311, 320, 337, 387, 420
Drăguşin, Adrian, 363, 367, 380, 382, 413, 450
Drăguşin, Alexandru, 336
Drogeanu, Marius, 449
Dron, Dorin, 233, 243, 363
Druc, Vlad, 472
Druckmann, Iulius, 206, 244
Drugă, Ovidiu, 355
Duban, Andrei, 361, 358, 363
Duca, Alexandra, 357, 351
Duca, I.G., 349
Ducaru, Valentin, 264, 312, 314, 343, 359, 362
Duchamp, Marcel, 454
Duda, Radu, 339
Duda, Virgil, 297, 310
Duduş Neagu, Mircea, 410
Dugan, Iva, 56, 58, 81, 83
Dulea, Mihai, 325, 374, 440
Duma, Dana, 161, 163, 166, 214, 252, 282, 353, 368, 375, 410, 436, 464
Dumas, Alexandre, 374, 377
Dumbravă, Diana, 463, 471
Dumitrache-Caraman, Maria, 338
Dumitraş, Cornel, 178, 266, 315, 355, 419
Dumitrescu, Al., 52
Dumitrescu, Alina, 351
Dumitrescu, Ana Maria, 381
Dumitrescu, Anca, 265
Dumitrescu, Bogdan, 406, 411, 414, 415
Dumitrescu, Catrinel, 256, 285, 294, 316, 339, 343, 354, 355
Dumitrescu, Cornel, 58, 60, 68, 83, 124, 130
Dumitrescu, Florica, 60
Dumitrescu, Ion, 28
Dumitrescu, Silvia, 108
Dumitrescu, Sorin, 437
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, 384
Dumitrescu-Timică, Silvia, 327
Dumitrescu-Vollan, V., 64
Dumitriu, Filip, 158, 260
Dumitriu, Petru, 150, 443
Dumitru, Anca, 368
Dumitru, Cristian, 419, 470
Dumitru, Gheorghe, 291
Dumitru-Fony, Costache, 245, 285, 356
Dunăreanu, Radu, 218
Durdeu, Lucian, 372
Duse, Eleonora, 14
Duşe, Florentin, 366, 414
Duţulescu, Cristian, 28, 36
Duţulescu, Emil, 335

E

Economu, Alexandru, 33
Edulescu, Nicolae, 254, 258
Eftimiu, Victor, 24, 27, 31, 69, 72, 73
Egli, Andrei, 305
Eisenstein, Serghei, 77, 156
Eliad, Ioana, 428
Eliade, Mircea, 428, 429, 430, 459, 467
regina Elisabeta, 22
Elizeu, Valentin, 368, 377
Elly, Derek, 247
Elvas, Tanzi, 82
Emilian, C., 64

Eminescu, Mihai, 81, 249, 384, 385, 397, 458, 472
Enache, Petre, 440
Enache, Stela, 316
Enăceanu, Mimi, 341, 344
Ene, Gheorghe, 347
Enescu, Adrian, 248, 250, 256, 263, 264, 323, 328, 336, 339, 350, 352, 354, 356, 378, 383, 388, 412, 427, 428, 430, 432
Enescu, George, 81
Enescu, Robert, 351
Engels, Friedrich, 258
d'Ennery, Adolphe, 61
Enu, Stelian, 144
Enver, Paşa, 54
Epstein, Ilie, 337
Eremia, Albertina, 53
Eremia, Maria, 335
Eremia, Ţuchi, 53
Erlich, David, 375
Ersgard, Jack, 415
Eşanu, Sorin, 459
Etterle, Fory, 150, 153, 208, 241, 252, 263, 341, 344
Everac, Paul, 243, 310, 318, 390, 397
d'Eywo, Hugues, 22

F

Fábian, Ferenc, 257, 294
Fagure, Emil, 26, 28
Farago, Coca, 118
Fatty, 61
Faur, Sanda, 310, 350, 378
Fay Ştefan, Ştefan, 286, 289, 470
Fazekaş, Elisabeta, 354
Fărcăşanu, Marioara, 28
Fedor, Tania, 103
Fejos, Paul, 112
Fekete, Laszló, 38
Fekete, Mihály, 38, 61
Feldioara, I.G., 58
Feldman, Ludovic, 293
Felezeu, Petru, 350
Fellini, Federico, 267, 412, 436
Felten, Marthe, 463
Ferat, Habib, 56
regele Ferdinand, 423
Fernandel, 103
Fernoagă, Cătălina, 401, 454, 457, 458
Fernoagă, Dumitru, 91, 245, 273, 298
Ferra, George, 362
Fetiţa, Alexandru Cătălin, 470, 471
Feydeau, Georges, 62
Filimon, Nina, 336
Filimon, Tudorel, 322, 340, 352, 353, 366, 424
Filip, Tania, 325, 341, 346, 359, 366
Filip, Tatiana, 314
Filipescu, Coca, 58
Filipon, Cristian, 417
Filotti, Maria, 28, 50, 122
Filotti, Mircea, 65
Finteşteanu, Ion, 52, 53, 152, 184, 191, 198, 205, 269, 296, 341
Finţi, Alexandru, 65
Finţi, Andrei, 250, 266, 287, 293, 304, 319, 320, 341, 349, 354, 421, 449
Fischer, Gheorghe, 270, 291
Fischer, Paul, 411
Fischer, Ştefan, 273
Fiscuteanu, Ion, 320, 330, 337, 353, 445, 448, 463
Flechtenmacher, Alexandru, 326
Fleischer, Max, 126
Fleischer, Robert, 45
Flohr, Lilly, 65, 66
Florea, Daniel, 463
Florescu, Cătălina, 328
Florescu, Constantin, 241, 296, 448
Florescu, Florica, 34
Florescu, Jean Lorin, 291, 319, 320, 354, 363, 356
Florian, Barbu, 58, 72, 79
Foamete, Alexandra, 365
Follinus, Aurel, 61
Fontanel, Adolph, 89
Forde, Walter, 112
Forţu, Elena, 318, 326
Fotino, Aura, 98, 102
Fotino, Mihai, 191, 197, 424
Fotino, Mişu, 34, 98, 122,
Fourier, Charles, 286
Frecea, Octavian, 368

Fredanov, Beate, 269, 324
Frenţiu, Sever, 370, 378
Friessner, 422
Frimu, I.C., 255
Froda, Scarlat, 64
Frolenko, V., 132
Frunză, Felicia, 79
Fuchs, S., 23
Fugaşin, Constantin, 290, 318
Fulga, Laurenţiu, 361
Fulgeanu, Florica, 372, 457
Fülop, Beata, 444
Fülop, Ilona, 112
Fundoianu, Barbu (Benjamin Fondane), 72, 109, 110
Furcovici, Silvia, 286
Furdui, Dumitru, 245, 254, 343

G

Gabor, Constantin, 357
Gabor, Sorin, 269
Gabrea, Florin, 189, 260, 420
Gabrea, Radu, 211, 228, 252, 255, 256, 316, 346, 396, 416, 420, 436, 466, 470
Gabrielli, Letiţia, 348
Gagialov, Valeria, 158, 236, 285, 365
Gagiu, Valeriu, 473
Gal, Simion, 345
Galaction, Gala, 320
Galan, V.Em., 159
Galin, Carmen, 212, 241, 243, 250, 252, 254, 255, 262, 285, 296, 313, 316, 341, 342, 351, 355, 357, 361, 365, 386, 397, 418
Gall, Dalila, 328
Gallone, Carmine, 107, 108
Gance, Abel, 51
Garas, Márton, 37
Garbo, Greta, 73
Gartemberg-Argani, Iulian, 95
Gaşpar, Alexandru, 20, 21, 276, 372
Gaşpar, Dumitru, 52
Gaşpar, Imola, 305, 343
de Gaulle, Charles, 439
Gavrilescu, Mihail, 401
Gavriluţiu, Fabian, 286, 287
Găitan, Vladimir, 216, 256, 288, 294, 315, 325, 347, 348, 358, 361, 422, 431
Gălbenuşă, Simona, 335
Gănescu, Benedict, 171
Gănescu, Ion, 171
Gărdescu, Irina, 231, 396
Gărdescu, Nicolae, 97
Gâdea, Suzana, 440
Gâlmeanu, Laurenţiu, 243
Gâlmeanu, Pompiliu, 276, 371, 380, 403, 455, 458, 460
Gândilă, Mircea, 288, 289
Gârbea, Anita, 373, 374, 403, 457, 458
Gârbea, Cornel, 340, 347, 348, 360, 361, 390, 408
Gârleanu, Emil, 31, 34, 69
Gehrke, Klaus, 262
Geo-Georgescu, Mia, 56
Georgescu, Achille, 28
Georgescu, Adrian, 247, 248, 263
Georgescu, Al., 258
Georgescu, Alexandru, 336
Georgescu, Dumitru, 260
Georgescu, Genoveva, 460
Georgescu, Gheorghe, 31, 146
Georgescu, Hortensia, 250, 251, 287, 323, 343, 349, 383
Georgescu, Jean, 49, 51, 52, 59, 60, 61, 62, 67, 87, 98, 102, 103, 104, 110, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 149, 151, 155, 196, 201, 244, 468
Georgescu, Laura, 470, 471
Georgescu, Liviu, 452
Georgescu, Lucian, 467, 470
Georgescu, Mary-Ann, 470
Georgescu, Mihai, 295
Georgescu, Ovidiu, 471
Georgescu, Paul, 263
Georgescu, Pepe, 63, 64
Georgescu-Obrocea, Adina, 344, 381, 412, 420
Gertler, Viktor, 108
Ghelan, Silvia, 269, 271, 355
Ghelmez, Petre, 310, 381
Gheorghe, Adrian, 368

Gheorghe, Gică, 256
Gheorghe, Ilie, 465
Gheorghe, Petre, 145
Gheorghe, Radu, 297, 314, 317, 318, 342
Gheorghe, Tudor, 266, 273
Gheorghian, Diana, 304, 333, 363
Gheorghiu, Bogdan, 356
Gheorghiu, Cornelia, 256, 265, 328
Gheorghiu, Eugen, 372
Gheorghiu, Gheorghe, 354
Gheorghiu, Gică, 254
Gheorghiu, Lica, 179
Gheorghiu, Liviu, 340, 347
Gheorghiu, Luminița, 329, 356, 408, 414, 445, 449
Gheorghiu, Marcela, 52
Gheorghiu, Mihnea, 188, 189, 196, 249, 250, 296, 309
Gheorghiu, Miluță, 114, 115, 186
Gheorghiu, Petre, 184, 214, 245, 247, 250, 252, 258, 263, 284, 289, 291, 294, 329, 333, 342, 349, 355, 363, 399
Gheorghiu, Petrică, 347
Gheorghiu, Ştefan, 255
Gheorghiu-Dej, Gheorghe, 422
Gheorghiu-Dolj, Petre, 295, 339, 351
Gherardi, Gherardo, 107
Gherasim, Dinu, 208,
Gherghilescu, Lică, 326
Ghiară, Cosmin, 254
Ghibu, Călin, 248, 250, 251, 261, 305, 313, 319, 320, 342, 386, 427, 443, 444, 469
Ghibu, Cătălina, 305, 386, 427
Ghibu, Nicolae, 473
Ghica, A.I. Const., 101
Ghidionescu, M., 52
Ghiga, Julieta, 389
Ghigorț, Liviu, 170, 281, 459
Ghilia, Alecu Ivan, 251
Ghiniță, Ovidiu, 387, 389
Ghişe, Andrei, 416
Ghițescu, Aurel, 151
Ghițiu, Paul, 412
Ghiuță, Monica, 245, 253, 254, 255, 284, 342, 363, 408, 422
Gibson, Vivian, 53
Gide, André, 437
Gingulescu, Marcel, 361
Girardi, Nicolae, 243, 244, 269, 288, 313, 323, 340, 348, 383, 390, 422
Giroveanu, Aurel, 354
Giugaru, Al., 52, 53, 114, 115, 117, 152, 207, 208, 296
Giurgea, Eugen, 66
Giurgea, Maria, 28
Giurgescu, Sultana, 58
Giurgiu, Călin, 368, 375, 377
Giurumia, Aurel, 243, 255, 284, 285, 294, 295, 313, 314, 342, 358, 359, 363, 365
Gladin, Ştefan, 401, 403
Gligor, Maria, 302, 338, 356, 437
Glodeanu, Antoaneta, 381
Glodeanu, Liviu, 254
Gociu, Vasile, 43, 45, 63, 64, 68, 94, 127, 130, 132, 453
Godard, Jean Luc, 267
Godeanu, Elena, 368
Godeanu, Elvira, 59, 66, 105, 114, 152
Goia, Ilinca, 305, 423, 434, 467
Goldenberg, Isidor, 64
Goldgraber, Alex, 455
Goldgraber, William, 145
Goldiş, Radu, 258
Golea, Ion, 94
Gollone, Camille, 107
Gologan, Lucian Dante, 415
Gologan, Ovidiu, 130, 131, 132, 133, 156, 158, 160, 182, 183, 234, 273, 317, 453, 459
Golopenția, Anton, 86
Goma, Paul, 406, 440
Gonța, Grigore, 214, 245, 341, 345
Gorea, Jana, 323, 365
Gorea, Mirela, 314, 344
Gostin, Jon, 406, 408, 409, 415, 419, 420
Gracoski, col., 22
Grant, Petre, 131
Grapă, Geta, 261, 343
Grappini, Florina, 430
Grassi, George, 41
Grădinar, Vasile, 382
Grădinariu, Anca Yvette, 471
Grecea, Florian, 331

Grecea, Ion, 312
Greenstreet, Sydney, 104
Griffith, D.W., 70, 267
Grigorcea, Emanuel, 470
Grigore, Mara, 421, 425, 467
Grigore, Stelian, 388
Grigorescu, Ioan, 237, 244, 268, 289, 290, 305, 307, 308, 322, 331, 347, 398, 422, 433
Grigorescu, Nae, 24
Grigoriu, George, 318, 326, 354, 364, 382
Grigoriu, Grigore, 473
Grigoriu, Patricia, 352, 356, 359
Grigoriu, Theodor, 179
Grigoriu-Merola, Nelly, 244, 256, 294, 318, 343
Grinbert, Theodore, 58
Grof, Ladislau, 61
Groner, George, 102
Groşan, Ioan, 414, 442, 456
Groza, Alexandru, 319, 334, 336, 338, 348, 358, 383, 390, 410
Groza, Loredana, 424
Groza, Petru, 137, 422
Grozăvescu, Brânduşa, 51
Gruţescu, Stelian, 62
Gulea, Stere, 227, 228, 253, 264, 283, 310, 311, 312, 317, 326, 328, 363, 385, 404, 405, 424, 425, 440, 441, 456
Guran, Andrei, 351
Gurău, Radu, 297, 298, 345
Gurăscu, Sultana, 81
Gurcenko, Ludmila, 293
Guriţă, Constantin, 253, 254, 286
Guriţă, Cornel, 215
Gusti, Dimitrie, 49, 72, 85, 86, 87, 126, 455
Gusti, Nineta, 241, 294, 339, 361
Gusti, Paul, 59
Guţu, Eugenia, 272, 274, 278
Guzganu, Elizabeta, 338
Guzina, Branislav, 470
Gyözo, Alfred, 38
Gyulai, Eugen, 60

H

Haas, Dolly, 73
Hacigheanu, Teodor, 467
Hadjiculea, Cristian, 473
Haendel, G.F., 370
Haid, Grit, 53
Haiduc, Ion, 325, 414, 448
Halm, Alfred, 50, 63
Hangu, Radu, 278, 385
Harari, Clement, 465
Hariton, Vasile, 318
Harizomenov, Eugen, 325
Harşa-Negru, Ileana, 338
Hartman, Aba, 248
Hartner, Rona, 417, 421, 424
Hasnaş, Alexandru, 382
Hasnaş, Andreea, 336, 388, 419, 441
Haydn, Joseph, 352
Hărăbor, Manuela, 305, 324, 325, 382, 386, 414, 421
Heica, Tudor, 345
Heintze, Regina, 262
Heller, Dorina, 50
Helmis, Napoleon, 470, 471
Hemingway, Ernest, 446
Henţiu, Lucian, 387
Herdan, Ion, 420
Herescu, Alexandru, 209
Herescu, Nadia, 113
Herescu, Octavian, 381, 387
Herghelegiu, Teodora, 471
Herivan, Mircea, 310, 341
Hermeneanu, Iulian, 164, 168, 170, 281, 378
Heroveanu, Mihai, 243
Herschdörfer, Gheorghe, 146
Hertz, Ignatz, 58
Herz, A. de, 34, 72
Hesperia, 34
Hetea, Simion, 322, 350
Hetenyi, Elemer, 38, 61
Hidişan, Ion, 294, 343
Hilerim, Victor, 261
Hindoreanu, Mircea, 363
Hinton, Darby, 423
Hitler, Adolf, 421
Hizan, Nicolae, 164

Hlihor, Constantin, 453
Hodoş, Constanţa, 82
Hodoş, Nunuţa, 208
Hoffer, Hano, 471
Hogea, Toma, 362
Holban, Florica, 144, 146, 272, 274, 277, 372, 460
Holban, Ioana, 367, 372, 404, 456, 458, 459, 460
Holban, Sorin, 339, 396
Holban Popescu, Ioan, 470
Holtier, Vitorio, 262, 322
Horasangian, Bedros, 332
Horobeţ, Rodica, 355, 384
Horvat, Gheorghe, 277, 372
Horvath, Karoly, 337, 356
Horvath, Ştefan, 245, 253
Hossu, Emil, 194, 253, 254, 255, 284, 288, 332, 342, 348, 358, 360, 361, 389, 423
Hossu-Longin, Lucia, 451, 447, 466
Hoştină, Emil, 465
Hotea, Vali, 467, 470, 471
Hudac, Marian, 326
Hugues, Danielle, 464
Hurezean, Gabriela, 435
Huzum, Sergiu, 138, 142, 145, 194, 221

I

Iacob, Cătălina, 319, 342
Iacob, Cristian, 411, 428, 430, 431, 434, 449
Iacob, Cristina, 465
Iacob, Mihai, 187, 198, 199, 246, 268
Iacoban, Mircea Radu, 284, 309, 334, 342, 397
Iacobescu, Aimée, 287, 327
Iancovescu, Ion, 31, 50, 109
Iancu, Avram, 44
Iancu, Lucian, 252, 350, 421
Iancu, Mitică, 356, 357
Ianculescu, Dinu, 243, 353
Iantzer, Margareta, 63
Iantzer, Rudolf, 63
Iaru, Florin, 409
Ibrăileanu, G., 322
Ichim, Florica, 247
Ichim, Vasile, 255, 261
Icman, Silviu, 467
Icsari, Aurora, 309, 334, 361, 357
Iekel, Tatiana, 150, 185, 296
Iencec, Gabriel, 345
Iepan, Florin, 470
Ifrim, Mioara, 397
Ifrim, Nicolae, 243
Igazsag, Radu, 368, 375, 376, 460, 461
Igiroşanu, Horia, 52, 56, 57, 58, 80, 81, 83
Ignătescu, Mitzi, 31
Ilarian, Gheorghe, 419
Ilie, Nicoleta, 358
Ilie, Valentin, 401
Iliescu, Nicolae, 254
Iliescu, Paula (Pola Illery), 58, 109, 110
Ilieşiu, Mirel, 141, 146, 227, 272, 275, 276, 367, 369, 370, 459
Ilieşiu, Sorin, 320, 334, 335, 345, 347, 359, 401, 404, 405, 441, 442, 456
Ilinca, Beatrice, 417
Ilinca, Iulian, 358
Iliu, Bianca Sofia, 273
Iliu, Victor, 84, 101, 102, 139, 140, 149, 151, 154, 156, 158, 159, 160, 173, 174, 178, 180, 196, 218, 273, 320, 324
Incze, Sandor, 61
Indireş, Maia, 382
Inulescu, Constantin, 320
Ioachim, Paul, 241
Ioachimescu, Călin, 171, 336, 375, 379
Ioan, Angela, 341, 351, 354, 419
Ionesco, Eugène, 443, 459
Ionescu, Adriana, 286, 326
Ionescu, Andrei, 344, 345, 420
Ionescu, Anita, 368
Ionescu, Aurelian, 248
Ionescu, Aureliu, 244, 248, 263, 289
Ionescu, Bianca, 326, 345
Ionescu, Cristina, 305, 337, 342, 386, 427, 431
Ionescu, Dan, 164, 165, 235, 289, 293, 318, 319, 354, 383, 417
Ionescu, Gabriela, 144, 275, 369

Ionescu, Gheorghe (Cioc), 22, 23, 27, 31, 32
Ionescu, Ghibericon, 148
Ionescu, Grigore, 179, 245, 459
Ionescu, Ion, 416
Ionescu, Letiția, 331
Ionescu, Marin, 171
Ionescu, Marius, 296
Ionescu, Oltea, 245, 287, 314
Ionescu, Radu, 258, 296
Ionescu, Sica, 60
Ionescu, Sofica, 110
Ionescu, Şerban, 294, 319, 324, 325, 333, 356, 360, 362, 363, 382, 408, 411, 414, 422, 466
Ionescu, Ştefan, 60
Ionescu, V.D., 58
Ionescu, Victor, 320
Ionescu-Dunăraru, N., 297
Ionescu-Tonciu, Costea, 145
Ioniță, Alexandra, 357
Ioniță, Octav, 274
Iorda (Iordache), Marin, 45, 47, 48, 49, 50, 60, 63, 68, 87, 123, 125, 126, 311, 343, 349
Iordache, Ştefan, 186, 214, 252, 255, 260, 263, 315, 319, 341, 345, 346, 348, 351, 366, 386, 387, 389, 396, 399, 418, 427, 429, 431
Iordăchescu, C., 70
Iordănescu, Bruno, 114
Iorga, Nicolae, 44, 396
Iorgulescu, Mircea, 399
Iosefini, 297, 313
Iosifescu, Sorica, 110
Ioviță, Vlad, 473
Irimie, Alexandra, 372, 457
Isac, Emil, 30, 72
Iscru, Erika, 463
Istodor, Claudiu, 408, 425
Istrate, Dan, 417
Istrate, Mihaela, 244
Istrate, Rada, 320, 337
Istrate, Vasilica, 244, 293, 309, 313, 365
Istrati, Panait, 184
Istrati, Constantin I., 19
Istrătescu-Lener, Adrian, 309, 323, 406, 414
Istrățescu, Mihai, 263, 337, 354
Iuga, Dragoş, 471, 474
Iurciuc, Ileana, 254
Iureş, Marcel, 266, 313, 341, 350, 382, 389, 397, 432, 444, 450
Iureş, Ştefan, 267, 310, 312
Ivanciuc, Dora, 245, 248
Ivanciuc, Roxana, 434
Ivanovici, Adriana, 60
Ivanovici, Constantin, 41, 42, 43, 44, 68, 127
Ivasiuc, Alexandru, 263
Ivaşcu, George, 421
Ivănescu, Dan, 336
Ivănescu, Nicolae, 255
Ivens, Joris, 276
Ivetici, Sinişa, 186, 187
Izsaki, Margit, 61

Î

Întorsureanu, Alexandru, 138, 174, 270, 291, 322, 328, 344, 384, 416, 417

J

James, Caryn, 464
Janovics, Eugen (Jenö), 37, 60, 61
Jar-Rozorea, Elisabeta, 248
Jebeleanu, Eugen, 379
Jedere, Alexandru, 336
Jenkins, Charles Francis, 13
Jereghi, Valeriu, 472
Jianu, Nicolae, 289
Jida, Mircea, 321, 356
Jiquidi, Aurel, 114, 118
Jitea, Alexandru, 449, 467
Johnson-Petrică, Patrick, 62
Jolson, Al., 77
Jordáky, Ludovic, 25
Joyce, James, 454
Jozsa, Erika, 356
Jugănaru, Marela, 448
Junghietu, Maria, 260, 426, 435
Juravle, Vladimir, 351
Juvara, Mihaela, 269, 302, 313

K

Kachyna, Karel, 359
Kaizar, Peter, 425
Kakassy, Agnes, 356
Kaliaghin, Alexandr, 267
Kalik, Mihail, 473
Kamen, Iosif, 64
Karnabatt, D., 72
Karda, Ladislau, 277, 372, 460
Katona, Józef, 37
Keaton, Buster, 244
Keiffer-Guörö, Luiza, 38
Kendall, Tony, 290
Kerim, Silvia, 378
Kessim, 64
Kertesz, Dezideriu, 38
Kiamil, Kiamil M., 401
Kieslovski, Krzysztof, 409
von Killinger, 422
Kinmont, Kathleen, 423
Kirculescu, Nicolae, 122
Kiriţescu, Alexandru, 59
Kiriţescu, Nicolae, 93, 107, 327
Kirjanowska, Eleonora, 81
Kiss, Elod, 251
Kitzl, Albert, 258
Klut, Hans, 88
Komarov, K., 132
Korda, Alexander (Korda Sándor), 37, 38
Kostrakiewicz, Aurel, 294, 296, 350, 361
Kosuth, Gabriel, 347, 421, 432, 447
Kovacs, Carol, 146
Kovács György, 263, 269, 295
Krainic, Rozina, 101
Kramarov, Saveli, 293
Kratz, Kathe, 346
Krauss-Silvestrini, Margareta, 241
Kurosawa, Akira, 462
Kusturica, Emir, 418, 448

L

Labiche, Eugène, 51
Laczbo, Aranka, 61
Lal, Romulus, 310, 331
Lalescu, Traian, 100, 101
Lang, Fritz, 51
Lange, Konrad, 71
Lapteş, Horia, 336
Lapteş, Titus, 153
Lascu, D., 52
Lászlo, Tarr, 263
Latham, Woodville, 13
Laurendeau, Francine, 464
Lavric, Paul, 260, 284, 295, 302, 313, 350, 356
Lazàr, Lajos, 111
Lazăr, Dorina, 267, 315, 318, 342, 345, 382, 389, 421, 461
Lazăr, Ioan, 176, 177, 199, 284
Lazăr, Laurenţiu, 328
Lazăr, Puiu, 413
Lazăr, Tiberiu, 401
Lazia, Cornel, 470
Lăncrănjan, Ion, 414
Lăzărescu, Gabriela, 258, 262, 291
Lăzărescu, Nae, 356
Le Roy, John, 13
Leahu, Eugen, 470
Lecca, Haralamb, 32, 33
Lefter, Leon, 50
Léger, Fernand, 454
Lemnij, Max, 467
Leonte, Aurora, 297, 352, 383, 409
Lepa, Sorin, 294
Lerian, Mircea, 295
Lessing, G., 312
Leu, Corneliu, 263, 298, 310
Leu, Vlad, 380, 401
Levaditi, Constantin, 60, 61
Levente, Biro, 263
Levinţa, Doina, 271, 289, 382, 399
Leysen, Johan, 464, 465
Liceica, Flori, 375
Liciu, Petru, 27, 28
Liiceanu, Gabriel, 444, 456
Linder, Max, 45
Lingen, Theo, 108
Liniver-Gusty, Alexandrina, 28
Liptac, Emil, 153
Liszt, Franz, 266
Littera, George, 140, 150, 151, 156, 159, 173, 177, 178, 180, 183, 208, 219, 229, 267, 468

Livescu, Ion, 53
Livezeanu, Marie Jeanne, 101
Livezeanu, Rinette, 101
Lloyd, Harold, 349
Locusteanu, P., 27
Lohinsky, Lorand, 296
Lorentz, S., 62
Loteanu, Emil, 472
Lothar, Pether, 416
Lovinescu, E., 72
Lovinescu, Horia, 184, 242, 244, 268, 309, 319, 417
Lozinschi, Desdemona, 322
Lubitsch, Ernst, 109
Luca, Marieta, 238
Lucaci, Liviu, 434
Luchian Botez, Nicolae, 291
Luchian, Ştefan, 342
Luchian-Mihalea, Ioan, 350
Lucian, Iancu, 341, 445
Lucian, Ion, 108, 150, 201, 205, 318
Luciani, Sebastiano Arturo, 71
Luican, Florina, 249, 266, 271, 291, 293, 317, 323, 344
Luludis, Lidia, 243, 249, 250, 264, 265
Lumière (fraţii Louis şi Auguste), 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 23
Luncescu, Angela, 28
Lungeanu, Constantin, 53, 243
Lungu, Alexandru, 158, 290, 342, 359, 382
Lupan, Nicolae, 406
Lupescu, Diana, 258, 331, 355, 357, 358, 364, 390
Lupu, Ion, 339, 359
Lupu, Petre, 316, 434
Lupu, Şoimiţa, 386
Luscalov, Petre, 150, 297, 310, 342

M

Macedonski, Alexandru, 69
Machauer, Pepi, 28
Macovescu, George, 291, 292, 309
Macri, Agepsina, 28
Macrin, Bujor, 389
Maftei, Alexandru, 467, 469, 471
Maftei, Ernest, 153, 177, 199, 211, 218, 232, 245, 248, 254, 255, 257, 262, 284, 287, 288, 295, 296, 336, 342, 351, 359, 361, 363, 408, 437
Maier, Lucreţia, 352
Maier, Verona, 433
Maiorovici, H., 286
Maitec, Ştefan, 254, 264
Major, Dezideriu, 98
Makensen, 54
Malagamba, Sergiu, 113
Maliţa, Maria, 345, 352
Mandache, Rodica, 203, 254, 264, 334, 339, 354, 357, 381, 432
Mandric, Eugen, 145, 257, 298, 309
Manea, Aureliu, 466
Manea, Florenţa, 291
Manea, Ion, 282, 368, 377, 460
Manea, Ştefăniţă, 470
Maniu, Iuliu, 47, 421, 422, 453
Manohin, Valentin, 293
Manolache, Dinu, 296, 317, 331, 336, 342, 347, 355
Manolescu, Gilda, 318
Manolescu, Ioana, 302
Manolescu, Ion, 32, 33, 50, 64
Manolescu, Nicolae (actor), 53, 54, 55
Manolescu, Nicolae (critic literar), 328, 329, 398
Manoliu, Gheorghe, 265
Manoliu, T., 59
Manţoc, Lia, 337, 387
Manu, George, 150
Manu, Ion, 36, 55, 56, 82, 166, 206
Maquignon, Charles, 428
Mara-Dabija, Lucia, 180
Marcel, Mihai, 375
Marcoci, Dan, 309, 310, 311, 332, 333, 335, 336, 358
Marcu, Cristian, 368, 377
Marcus, Manole, 173, 174, 176, 188, 189, 199, 233, 235, 237, 255, 256, 285, 298, 308, 310, 314, 321, 322, 341, 343, 398, 421
Mardare, Lucian, 283, 297, 298, 306, 366
Mareş, Teodora, 364, 384
regina Maria, 423
Marian, Adela, 411

Marian, Margareta, 52
Marian, Mihail, 375, 460
Maric, Maria, 396, 397
Marin, Gheorghe, 293
Marin, Maria, 82
Marinescu, Gheorghe, 18, 19, 20, 21, 276
Marinescu, Gilda, 266, 269, 286, 318, 345
Marinescu, Ioana, 358, 365
Marinescu, Ion, 216, 242, 244, 254, 255, 260, 265, 289, 293, 294, 295, 313, 320, 326, 351, 358, 365, 383, 415
Marinescu, Magda, 365
Marinescu, Marioara G., 19
Marinescu, Medeea, 318, 354, 358, 361, 362, 365
Marinescu, Mihaela, 256
Marinescu, Nicolae, 273
Marinescu, Nora, 31
Marinescu, Şerban, 309, 311, 320, 338, 366, 387, 389, 390, 415, 416, 474
Marioţeanu, Brânduşa, 249
Mariţan, Ştefan, 254
Marius, Al., 80
Martin, Marcel, 204
Marx, Karl, 258
Masina, Giulietta, 445
Massini, Egizio, 80
Massoff, Ioan, 43, 52, 95
Matache, Ica, 285, 249, 264, 297
Matache, Teodor, 370
Mateescu, Dan, 21, 43
Mateescu, Olga Delia, 245, 349, 358
Mateescu, Paul Socrate, 372
Matei, Adela, 375
Matei, Doru, 311, 337, 387
Matei, Iuliu, 471
Matei, Mihai, 375
Matei, N.N., 289
Matuszewski, 20
Maurer, Cristian, 346, 352
Maurette, Marc, 184
Mavriş, Liliana, 437
Mavrodin, Nicolae, 253
Mavrodineanu, Victor, 294
Maxim, Camelia, 352
Maximilian, Doina, 470
Maximilian, Maria, 114, 115
Maximilian, Mihai, 244
Maximilian, Puiu, 98, 102, 108
Maximilian, Vladimir, 34, 46, 114,
Mazarache, Adrian, 261, 313
Mazilu, Gheorghe, 151
Mazilu, Nae Gh., 254, 255, 265, 317, 361
Mazilu, Teodor, 285, 302, 338
Măcelaru, Andreea, 463
Măicănescu, Simona, 296, 349
Mălaimare, Mihai, 287, 289, 314, 339, 363, 378, 389, 411
Mălăele, Horaţiu, 253, 258, 288, 290, 316, 335, 341, 343, 354, 357, 360, 361, 383, 386, 414, 418, 421, 423, 441, 466
Mălineanu, H., 354
Mănoiu, Alice, 212, 285, 350, 364, 370
Mărăi, George, 122
Mărăscu, Tudor, 252, 254, 283, 309, 311, 343, 361, 362
Mărăşescu, Magdalena, 319, 325, 331, 336, 382
Mărculescu, Adela, 249, 319, 341, 350, 354, 361
Mărculescu, Adelina, 28
Mărculescu, Bimbo, 82
Mărculescu, Dimitrie, 61
Mărculescu, Grigore, 50
Mărculescu, Răzvan, 471
Mărgineanu, Nicolae, 218, 227, 250, 251, 252, 258, 266, 283, 293, 297, 307, 309, 311, 317, 324, 325, 342, 396, 397, 415, 424, 426, 441, 446, 447, 448, 449, 450, 466, 469
Mărgineanu, Petre, 423, 441, 449, 466, 469
Mărgineanu, Remus, 258, 287, 295, 317, 319, 320, 322, 325, 333, 337, 363, 414, 418, 447, 448, 449
Măru, Constantin, 334
Mărutză, Geta, 243
Mântulescu, Yolanda, 260, 262
McNamara, Brian, 423
Medeea, Victoria, 214
Medvedov, Corneliu, 132
Medvedov, Daniel, 470
Medveşan, Horaţiu, 351
Mehta, Zubin, 333

Meirovici, Beno, 260, 294, 440
Méliès, Georges, 13, 22, 46, 318
Mendell, Delicia, 81
Menichelli, Pina, 34
Menu, Paul, 16, 17, 18, 20, 21, 50
Menzel, Vasile, 293, 382
Mérei, Adolf, 38
Mereuţă, Mihai, 177, 213, 233, 245, 251, 255, 258, 284, 287, 289, 294, 296, 316, 389, 414
Merişescu, Ion, 28
Merkle, Harry, 424
Merlan, Constantin, 165
Mesaroş, Titus, 145, 146, 272, 274, 275, 367, 371, 460
Mesguich, Felix, 16
Messina, Roberto, 290
Metaxa-Dono, Jeni, 28
Meţianu, Lucian, 260, 263, 266, 312, 342
Mezenrath, Gheorghe, 256
Mezincescu, Eduard, 155
Micle, Veronica, 397
Micu, Mircea, 310, 313
Miculescu, Ovidiu, 401, 457, 458
Mierlescu, Victoria, 258, 360
regele Mihai, 421, 422
Mihai, Alexandru, 248
Mihai, Marcel, 368, 377
Mihai, Vasile, 357
Mihail, Camelia, 55, 59
Mihail, Jean, 22, 24, 31, 44, 50, 51, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 82, 83, 87, 93, 98, 101, 102, 103, 107, 110, 112, 119, 121, 124, 128, 149, 152
Mihail, Marian, 368, 377, 387
Mihail, Nicolae Paul, 295, 308, 359, 363, 382, 414
Mihailopol, Aurel, 471
Mihailopol, Diana Maria, 471
Mihalache, Cornel, 353, 401, 404, 454, 457, 458
Mihalache, Ion, 47
Mihalache, Ionel, 336
Mihalcea, Diana, 108
Mihale, Aurel, 268, 297, 310, 346
Mihalescu, Alexandru, 28
Mihali, Valentin, 338, 339, 382, 435, 436
Mihalkov Koncealovski, Andrei, 353, 467
Mihalovici, Theofil, 72
Mihăeasa, Mihaela, 368
Mihăescu, Anca, 318
Mihăescu, Gib, 418
Mihăescu, Lulu, 243, 293, 313
Mihăieş, Mircea, 434, 435
Mihăileanu, Radu, 415, 463, 464, 465
Mihăilescu, Barbu, 452
Mihăilescu, Eleonora, 27
Mihăilescu, Florin, 243, 249, 252, 259, 260, 262, 331, 353, 399, 425, 437, 441, 470
Mihăilescu, Magda, 268, 436
Mihăilescu, Svetlana, 331, 425, 437, 466, 469
Mihăilescu-Brăila, Ştefan, 160, 193, 212, 216, 232, 233, 241, 242, 245, 253, 255, 257, 287, 294, 314, 342, 343, 360, 361
Mihăiţă, George, 238, 241, 243, 246, 249, 286, 287, 288, 289, 293, 313, 335, 358, 361, 365, 423, 431
Mihăiţă, Lupu, 372
Miheles, Aurel, 138, 207, 246, 310, 351
Mihu, Iulian, 117, 173, 174, 176, 189, 190, 235, 237, 268, 283, 285, 291, 292, 293, 309, 311, 319, 336, 354, 416, 417
Mihuţ, Mariana, 212, 238, 242, 289, 353, 378, 389, 399, 442
Milestone, Lewis, 79
Milland, Ray, 290
Minulescu, Ion, 34, 45, 72, 73, 77
Mircea, Brânduşa, 463
Mircescu, I., 56
Mirea, Florentina Ileana, 316
Mirea, Ileana, 357, 381, 422
Mirea, Virginia, 318, 327
Mirian, Niki, 66
Mirică, Lelia, 81
Mirodan, Alexandru, 185
Mironescu, Dan, 297, 309, 382, 383, 419
Mischie, 79
Miske, Vasile, 345
Mitchell, Gordon, 290
Mitoşeru, Mihai, 351

Mitrache, Mihaela, 339
Mitran, Doru, 263, 266, 323, 324, 325, 346, 349, 350, 356, 382, 412, 421, 441, 442
Mitru, Constantin, 257
Mitry, Jean, 15, 267
Mitta, Alexander, 351
Miu, Maria, 418
Mladin, Dana, 323, 343, 363
Mladin, Mircea, 246, 288
Mocanu, Virgil, 170, 281, 375, 377, 378, 460
Moculescu, Ana Maria, 341, 354
Moculescu, Horia, 354, 387
Modigliani, Amedeo, 454
Modorcea, Grid, 18, 69, 70, 246, 467
Mogoş, Romeo, 264
Mogoş, Virgil, 285
Mohor, Mircea, 294
Moianu, Rodica, 320
Moise, Vasile, 242, 243, 249
Moisescu, Robert, 122
Moisescu, Ştefan, 223
Moldovan, Angela, 243, 244, 313
Moldovan, Dorin, 470
Moldovan, Marga, 331, 350, 381
Moldovan, Mircea, 252, 254, 255, 256, 298, 307, 309, 311, 342, 359, 364, 381, 401
Moldovan, Ovidiu, 246, 294, 295, 313, 318, 336, 345, 351, 361
Moldovan, Ovidiu Iuliu, 245, 250, 251, 252, 257, 263, 266, 286, 290, 313, 327, 331, 341, 347, 352, 358, 361, 362, 364, 388, 432, 433, 452
Moldovan, Victor, 328
Moldovanu, Corneliu, 28, 34, 69, 72
Monroe, Marilyn, 104
Montgobert, Robert, 37
Moore, Coleen, 73
Mora, Anghel (Mihai Diaconescu), 311, 338, 339, 349, 366, 368, 387, 388, 416, 417, 470
Morariu, Dan, 430
Morariu, Lucia, 339
Moraru, Ioana, 383
Moraru, Jean, 127, 170
Moraru, Marin, 193, 214, 245, 254, 285, 289, 296, 316, 327, 347, 351, 358, 364
Moraru, Relu, 413, 470
Moraru, Septimiu, 336
Morgenstern, Maia, 352, 354, 384, 387, 389, 408, 413, 417, 418, 423, 431, 442, 464, 466
de Morlhon, Camille, 106, 107
Morozan, D., 138
Moruzov, Simion, 452
Moscopol, Jean, 82, 114, 116
Moscu, Iancu (Ion), 144, 274, 277, 371, 460
Mosjukin, Ivan, 51
Mosoia, Augustin, 473
Motoi, George, 190, 208, 245, 248, 249, 253, 256, 257, 258, 269, 271, 286, 288, 289, 291, 294, 323, 344, 346, 355, 358, 364, 421
Moussard, Laurent, 464
Moussinac, Léon, 71
Movilă, Irina, 427, 428, 430
Mozart, W.A., 370
Mraz, Francisc, 372, 401
Müller, Herta, 424
Muller, Michel, 465
Mungiu, Cristian, 471
Muntean, Radu, 467
Muntean, Titus, 470
Munteanu, Constantin, 396
Munteanu, Francisc, 180, 187, 233, 244, 246, 268, 297, 298, 309, 310, 336, 339, 341, 354, 355, 358, 359, 459
Munteanu, Ion, 185
Munteanu, Maria, 302
Munteanu, Marian, 405
Munteanu, Radu, 470
Munteanu, Ştefan, 170, 281, 459
Muraru, Vasile, 297, 327, 335, 336, 339, 348, 355, 366, 389
Murcea, Cătălina, 386
Mureşan, Dumitru, 255
Mureşan, Emil, 336
Mureşan, Gelu, 171, 377
Mureşan, Lucia, 269, 271, 344, 363
Mureşan, Mircea, 191, 198, 199, 202, 207, 256, 268, 283, 284, 293, 298,

306, 310, 311, 318, 343, 355, 362, 363, 384, 416, 423
Mureşan, Rodica, 318, 337, 343, 344, 358, 360, 361, 365, 423, 424
Mureşanu, Andrei, 205, 278
Murgea, Cătălina, 317, 345, 351, 419
Murgu, Horea, 262, 327, 330, 331, 339, 387, 389, 404, 405, 425, 441
Murgu, Horia Nicolae, 310, 342
Murnau, 267
Muscă, Ion, 264
Mustaţă, Cătălina, 425, 435, 467
Musteţea, Constantin, 164, 168, 460
Muşatescu, Tudor, 99, 100, 101, 121
Muşeţeanu, Romeo, 358
Mutaşcu, Dan, 266

N

Nacu, Stela, 471
Naghi, Gheorghe, 246, 297, 298, 310, 311, 342, 361, 398, 417
Naghiu, Iosif, 251, 342, 449, 467
Nagy, Ilonca, 38
Nagy, Gyula, 38
Nagy, Lajos, 375, 461
Nane, Daniela, 417, 430
Nanoveanu, Dan, 290
Nanu, Florin, 381
Nartea, Delia, 463
Narti, Ana Maria, 222
Nash, Richard, 179
Nasso, Claudio, 416
Nasta, Gabriela, 291
Naum, Dan, 244, 260, 262
Naum, Gellu, 374
Nazare, Ecaterina, 322, 333, 352, 356, 366, 418
Nădejde, Iosif, 18, 258
Năstase, Doru, 268, 283, 288, 294, 295, 309, 363, 364
Năstase, Florin N., 258, 264, 310
Năstase, Ilie, 273
Năstase, Silvia, 350
Neacşu, Esthera, 267
Neacşu, Marius, 471
Neagu, Constantin, 193
Neagu, Fănuş, 188, 256, 309, 312, 322, 323, 333, 341, 356, 360, 361, 396, 408, 418, 421
Neagu, Maria, 331, 339, 437
Neagu, Mircea, 387, 420
Neamţu-Ottonel, C., 26, 34, 152, 153
Necşulea, Dan, 252, 254, 434, 449, 451, 466, 469
Necşulescu, Iulian, 295, 358
Nedeianu, Manu, 238
Nedelciu, Mircea, 333, 434, 435, 436
Nedelcovici, Bujor, 316, 347, 395, 432
Nedelea, Alina, 463
Negoescu, George, 260, 265, 336, 355, 356, 357
Negoiţă, Tudor, 289
Negrea, Rodica, 258, 294, 333, 350, 419
Negrea, Simona, 354
Negreanu, Corado, 252, 263, 336, 413
Negreanu, Dinu, 149, 150
Negreanu, Elena, 154
Negrescu, Marian, 465
Negri, Pola, 51
Negruzzi, Costache, 34, 270
Negulescu, Jean, 102, 103, 105, 468
Nemeş, Adriana, 291
Nemeş, Călin, 447
Nemeş, Vlad, 390
Nestorescu, Mihaela, 320
Netzer, Călin Peter, 471
Neuhoff, Gertrude, 67
Nica, Viorel, 368, 377
Nichituş, Cristina, 268, 338, 339, 396, 470
Niciu, Ion, 271, 344, 354, 420
Nicoară, Cornel, 342
Nicoară, Radu, 407, 413, 470
Nicola, Anca, 323
Nicolae, Claudia, 337
Nicolae, Cristiana, 252, 255, 256, 257, 283, 297, 311, 326, 327, 341, 351, 357
Nicolae, Petre (Petrică), 322, 328, 334, 337, 350, 352, 366, 381, 382, 411, 414, 419
Nicolaescu, Cristian, 328
Nicolaescu, Gabriela, 341, 348, 383, 409, 441

Nicolaescu, Sergiu, 209, 210, 217, 230, 232, 233, 234, 238, 244, 256, 257, 268, 283, 285, 287, 288, 289, 294, 297, 298, 307, 308, 311, 322, 323, 340, 341, 347, 348, 383, 390, 398, 421, 422, 423, 453
Nicolaide, H., 102
Nicolaidi, Alexandru, 416
Nicolaou, Ted, 415
Nicolau, Adrian, 281, 377, 460
Nicolau, Claudia, 305
Nicolau, Lucian, 347, 389, 416, 420
Nicolau, Pandele, 34
Nicolescu, Bob, 336
Nicula, Dinu Ioan, 49, 50, 169, 282
Niculescu, Cadet, 354
Niculescu, Cristian (doctor), 58, 82, 83, 84
Niculescu, Cristian (scenograf), 338, 367, 432, 463
Niculescu, Dem., 328
Niculescu, Ileana, 124
Niculescu, Ion, 28
Niculescu, Ionuţ, 29
Niculescu-Brună, Ion, 52, 53, 58, 63, 68, 77, 79, 80
Niculescu-Buzău, 59
Nielsen, Asta, 34, 45
Nigrim, Iarodara, 148
Nistor, Stelian, 356, 411, 449, 463
Niţă, Nicolae, 355, 474
Niţescu, Bogdan, 363
Niţescu, Traian, 327
Niţu, Gelu, 266
Niţu, Olga, 165
Niţulescu, Vasile, 245, 249, 250, 254, 257, 263, 264, 287, 289, 295, 320, 324, 352
Niţulescu-Şahighian, Ecaterina, 55, 102
Nogochi, 454
Norris, Ştefan, 114, 244
Nottara, Constantin, 27, 28, 46, 64
Novac, Constantin, 310, 331
Novicov, Mihai, 150
Nussbacher, Ursula, 247
Nussbaum, Erich, 144, 146, 274, 277, 404, 452, 456, 459
Nuţă, Lucian, 334, 384, 389, 411, 416
Nuţescu, G.M., 262
Nuţescu, Gheorghe, 251, 253
Nuţu, Cristina, 250
Nuţu, Dan, 218, 219, 220, 239, 241, 250, 396

O

Oancea, George, 245, 363
Oancea, Ozana, 411, 418
Obrocea, Gheorghe, 471
Octavian, Mircea, 455
Odilo Cimbru, Victor, 382
Ogăşanu, Virgil, 194, 213, 216, 254, 285, 289, 344, 378
Oglindă, Vasile, 160, 473
Ohanesian, David, 364
Ohnet, Georges, 37
Ojog-Braşoveanu, Rodica, 310, 312, 341
Olah, Tiberiu, 160, 217, 231, 234, 253, 270, 273, 287, 294, 295, 342, 347, 350, 359, 363
Olasz, Tiberiu, 145
Olăieru, Dorin, 401
Olăraşu, G., 21, 70
Olărescu, Dumitru, 473
Oliva, Ion, 41
Olteanu, Anca, 375
Olteanu, Lucia, 375, 377
Olteanu, Smaranda, 448
Olteanu Matei, Draga, 203, 211, 241, 246, 249, 254, 266, 286, 296, 311, 318, 326, 354, 358, 450, 469
Ondra, Anny, 73
Onesa, Anda, 253, 258, 262, 348, 352, 353, 388
Oprea, Ştefan, 199, 270, 293, 302
Oprea, Teodor, 470, 471
Opriş, Matei, 293
Opriş, Mihai, 57, 210, 211, 244, 268, 285, 286, 298, 309, 334, 335, 356, 356, 361, 375, 417
Opriţescu, Nicolae, 253, 266, 283, 396, 411, 426
Oproiu, Ecaterina, 87, 88, 89, 91, 147, 153, 160, 196, 210, 369, 385, 440

Oproiu, Melania, 339, 366, 381, 423, 441, 466
Orbal, 103
Ornaru, Vintilă, 322, 333, 341, 356
Orologea, Constantin, 28
Orosz, Luiza, 254, 264, 265, 267
Oroveanu, Ileana, 241, 242, 245, 246, 326, 420, 421, 430
Oroveanu, Ion, 430, 431
Oroveanu, Mihai, 251, 265
Orwell, George, 402
Orza, Paul, 277, 371, 385, 404, 457, 458, 459
Oschanitzky, Richard, 269
Oseciuc, Gabriel, 257, 263, 284, 342
Oteteleşanu, Maria, 267, 335, 336
Ott, Wilfried, 89, 149, 151, 453, 459
Ozerov, Iuri, 294

P

Pabst, W., 79
Pacea, Ion, 252
Pacula, Ioana, 288
Padina, Rodica, 296, 310, 341
Pagny, Florent, 383
Palade, Dumitru, 341
Pamfil, François, 421
Pană, Liliana, 419
Pană, Roxana, 227, 228, 263, 267, 368, 405
Pană, Saşa, 72
Panaitescu, C., 95
Panamarenco, Radu, 267, 315, 333, 337, 341, 343, 420
Pancaldi, Aurora, 45, 46
Pancu, Dorothea, 471
Pancu, Marga, 82,
Pancu-Iaşi, Octav, 245, 285
Pandele, Alexandru, 408
Panduru, Papil, 313, 322, 336, 341, 342, 390, 411, 418
Pantazi, Nutzi, 97
Pantazică, Elena, 384
Panţu, Cătălin Horia, 290
Panţu, Constantin, 453
Papadat-Bengescu, Hortensia, 263
Papaiani, Sebastian, 191, 201, 203, 204, 2016, 233, 241, 242, 254, 284, 288, 294, 295, 314, 316, 334, 341, 347, 358, 360, 361, 363, 366, 384, 389
Papilian, Alexandru, 408
Papp, Andrei, 408, 442
Papp, Doina, 271
Papp, Eva, 355
Papură, Călin, 323, 337, 352, 386, 387, 412, 442, 443
Paraschiv, Florin, 244, 255, 258, 286, 289, 333, 336, 470
Paraschiv, Valeriu, 271, 319, 341, 344, 354, 390
Paraschivescu, Catrinel, 322, 341, 356
Pardău, Platon, 244, 274, 310, 345
Pascaru, Vasile, 473
Pascu, Ioan Gyuri, 444
Pascu, Mircea, 233
Pasolini, Pier Paolo, 267
Paşca, Elena, 293
Paşici, Mara, 383
Pat şi Patachon, 48
Patakfalvi, Francisc, 458
Patapievici, Horia-Roman, 444, 445
Pati, Adelina, 14
Patlanjoglu, Ludmila, 367, 375, 379
Patrichi, Cornel, 191, 289, 290, 349
Patrichi, Doina, 182, 191
Patrichi, Gina, 245, 257, 260, 262, 269, 313, 328, 329, 344, 355, 359, 397
Patzaichin, Ivan, 374
Pauker, Ana, 429, 448
Paul, William, 13
Paulhoffer, Peter, 244
Paulian, Dem, 45
Pavelescu, Ioana, 207, 262, 287, 346, 347, 414, 423
Pavelescu, Joujou, 99
Pavlescu, Ion, 434, 444
Pavlovici, Cornelia, 257, 427
Pavlu, Anca, 350
Pavlu, Şerban, 466
Păduraru, Adrian, 326, 363, 364, 366, 386
Pălădescu, Mihai, 211, 218, 244, 245, 252, 263, 264, 269, 290, 295, 341
Păşcuţ, Octavia, 471

Pătraşcu, Horia, 216, 221, 222, 297, 309, 465
Pătrăşcanu, Lucreţiu, 421, 422
Pătrăşcoiu, Constantin, 138
Pătru, Gavril, 421
Pătru, Gheorghe, 208
Păun, Adriana, 258, 270, 316, 339, 383, 384
Păun, Constantin, 311, 332, 335, 336, 356, 368, 375, 378, 460
Păun, Sandu, 470
Păunescu, Cristina, 322
Păunescu, Dorina, 345
Păunescu, Maria, 322
Păunescu, Nucu, 236, 241, 244, 284
Păunescu, Oana (n. Tofan), 389, 415
Păunescu, Vlad, 317, 320, 321, 351, 352, 387, 389, 401, 404, 415, 456
Păunică, Ioana, 337
Pârianu, Marin, 459
Pârvulescu, Dragoş, 320
Pârvulescu, Lucian, 336
Pâslaru, Dragoş, 265, 317, 324, 341, 350, 361, 411, 435, 449
Pâslaru, Margareta, 214, 215, 243, 297
Peici, Maria, 425, 432
Pelin, Mihai, 453
Pella, Mircea, 51
Pellea, Amza, 193, 231, 232, 233, 244, 245, 255, 263, 287, 288, 289, 296, 319, 340, 341, 342, 347, 358
ellea, Oana, 356, 363, 383, 412, 425
enciulescu, Marga, 81
enu, Raluca, 339
enu, Stelian, 274, 278, 372
pino, Marius, 205, 344, 361
renyi, Coloman, 61
rez, Ion, 72
rieţeanu, Puica, 53
erpessicius, 433
Perrier, Mireille, 464
Perrin, Gérard, 114, 122
Perşinaru, Constanţa, 56
Petcan, Daniel, 471
Petcu, George, 436
Petculescu, A., 138
Petöfi, Sandor, 37
Petraşincu, Isabela, 281, 375, 378, 459
Petrăchescu, Eliza, 124, 189, 241, 247, 248, 250
Petre, Veniamin, 441
Petrescu, Adina, 409, 453
Petrescu, Alexandru (pseud. Pierre D'Alick), 31
Petrescu, Andreea, 430
Petrescu, Aurel, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 55, 68, 125, 126, 127
Petrescu, Camil, 49, 53, 72, 251, 263, 288, 311, 320, 321, 389, 390
Petrescu, Carmen, 238
Petrescu, Cezar, 72, 307, 313, 319, 325, 330
Petrescu, Constantin, 262
Petrescu, Dinu (compozitor), 343, 362
Petrescu, Dinu (regizor animaţie), 368, 375, 376, 460
Petrescu, Gică, 354
Petrescu, Iancu, 33
Petrescu, Ion, 53, 64
Petrescu, Irina, 167, 181, 188, 198, 216, 220, 244, 248, 250, 263, 284, 313, 319, 344, 361, 389, 427
Petrescu, Mariella, 203, 241, 242
Petrescu, Titel, 421
Petrescu, Viorica, 383
Petrescu-Muscă, Şt., 52
Petreuş (fraţii), 258
Petricenko, Kostantin, 293
Petringenaru, Adrian, 245, 28, 288, 296, 310, 311, 322, 350, 351, 375, 378, 379, 390, 391, 454, 459
Petringenaru, Liliana, 278, 372, 460
Petringenaru, Runa, 351
Petroff, Boris, 359, 363, 366, 434
Petrovici, Constantin, 45
Petrovici, Jean, 142, 274, 276, 371, 385, 460, 461
Petrovici, Viorica, 328, 367, 463
Petruţ, Emanoil, 150, 152, 187, 190, 191, 233, 242, 244, 246, 256, 254, 288, 289, 290, 293, 295, 296, 317, 344, 350, 355
Petruţ, Tudor, 355, 365
Petruţiu, Liana, 170, 281, 375, 377, 379, 460
Peytavi de Faugères, G., 106

Peytavi de Faugères, S., 106
Piacentini, Nora, 97
Piel, Harry, 73
Piersic, Florin, 167, 178, 210, 211, 231, 242, 244, 255, 289, 290, 294, 295, 296, 318, 347, 364
Piersic jr., Florin, 337, 389
Pincu, Silvia, 397
Pintea, Adrian, 252, 286, 287, 323, 325, 347, 355, 356, 389, 397
Pintilie, Cătălina, 221, 250
Pintilie, Lucian, 160, 194, 196, 216, 220, 221, 257, 266, 301, 337, 395, 396, 398, 399, 400, 404, 415, 417, 418, 425, 426, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 469
Pinţea-Homeag, Leni, 322
Pipera, Dan Florin, 413
Piru, Alexandru, 252
Pistiner, Ada, 252, 266, 267, 278, 283, 298, 373, 374, 403, 456
Piştalu, Mihai, 413
Piţa, Dan, 227, 228, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 261, 266, 268, 283, 298, 304, 305, 306, 310, 311, 316, 320, 326, 332, 340, 351, 352, 385, 387, 390, 395, 412, 413, 415, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 470, 474
Piteşteanu, Adriana, 339
Pittiş, Florian, 244, 293, 409
Platon, Alexandru Virgil, 350
Platon, Virgil, 185
Plăeşanu, Ion, 352
Plămădeală, Vlad, 459
Plătăreanu, Valentin, 290, 342, 344
Plângău, Mircea, 470
Plessner, Klementine, 53
Plessner, Clementine, 67
Pleşca, Adrian, 467
Pleşca, Alexandru, 470
Pleşu, Andrei, 398
Ploae, Maria, 250, 251, 254, 255, 258, 289, 317, 327, 342, 349, 359, 365, 397, 447, 450, 467, 472
Pogonat, Margareta, 150, 186, 190, 218, 242, 243, 244, 258, 290, 295, 303, 338, 355, 421
Pohuş, Dumitru, 416
Poincaré, Raymond, 433
Pojoni, Liviu, 322, 331, 342, 359, 420, 434
Polizu, Haralambie, 153, 254
Polly, Agy, 108
Pomarius, Hans, 239
Poór, Lili, 37, 38, 61
Pop, Andrei, 469
Pop, Grigore Traian, 375
Pop, Marţian A., 52
Pop, Mădălina, 364
Pop, Olga Maria, 303
Pop, Remus, 360
Pop, Romeo, 294, 336
Pop, Sabina, 367, 368, 373, 374, 402, 457
Popa, Adina, 314
Popa, Aurelian Octav, 345, 386
Popa, Constantin, 401
Popa, Cornel George, 470
Popa, Dumitru Titus, 310
Popa, Letiţia, 170, 171, 243, 296
Popa, Liviu, 285
Popa, Răzvan, 356, 363, 435
Popa, Romeo, 449
Popa, Sandu, 253
Popa, Tania, 419, 421
Popa, Temistocle, 241, 244, 262, 285, 293, 313, 358, 365
Popa, Tudorel, 204, 233
Popa, Victor Ion, 89, 123, 287
Popea, Radu, 33, 34, 66
Popescu, Adina, 244, 251, 285, 288, 341
Popescu, Alecu, 318, 354, 384
Popescu, Aurel, 239
Popescu, Clara, 427
Popescu, Constantin (medic, operator), 19
Popescu, Constantin (regizor animaţie), 165, 168
Popescu, Cristian Tudor, 458
Popescu, Cristian, 244
Popescu, Dumitru, 440
Popescu, Dumitru Radu, 129, 145, 202, 203, 211, 241, 242, 262, 294, 297, 304, 305, 306, 317, 339, 353, 398
Popescu, Elvira, 28, 36, 46, 50

Popescu, Emilia, 339, 364, 396, 421
Popescu, Eugen, 322
Popescu, Gheorghe (Ghiţă), 28, 36, 53, 55
Popescu, Horea, 193, 216, 246, 311, 343, 417
Popescu, Horia, 294, 327
Popescu, Ilarie, 151
Popescu, Ileana, 427
Popescu, Ioana, 278
Popescu, Leon M., 22, 23, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 69, 70
Popescu, Mihai (actor), 98
Popescu, Mihai (operator), 263, 401
Popescu, Mircea, 143, 277, 371, 460
Popescu, Mitică, 250, 251, 258, 261, 262, 263, 265, 295, 315, 329, 336, 338, 343, 346, 355, 356, 386, 389, 408, 413, 422, 467
Popescu, Petre, 409, 419, 441
Popescu, Petru, 242, 243
Popescu, Răsvan, 444, 450, 466, 469
Popescu, Sevastia Gh., 53
Popescu, Sorin, 336, 404, 458, 459
Popescu, Stela, 205, 241, 289, 314, 342, 344, 358, 361, 364, 383, 423, 424
Popescu, Tică, 322
Popescu, Titi, 411, 415
Popescu, Traian, 401
Popescu, Tudor, 242, 297, 310, 366
Popescu, Valentin Ioan, 357
Popescu, Valentin, 258, 328, 352, 356, 421, 427, 449
Popescu, Valeriu, 419, 434, 450
Popescu, Virgil, 435, 441
Popescu-Bitănescu, Rodica, 294, 326, 354, 358, 361, 423
Popescu-Doreanu, Paula, 274, 278, 372, 460
Popescu-Doreanu, Vladimir, 246
Popescu Gopo, Ion, 100, 126, 127, 154, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 173, 184, 191, 246, 281, 289, 309, 318, 354, 375, 379, 383, 384, 387, 459
Popescu-Holban, Sorin, 401, 456
Popescu-Liciu, Elena, 58, 99
Popescu-Tracipone, Traian, 124, 132, 130
Popică, Felicia, 345
Popiţă, Eugen, 274, 278, 372, 460
Popov, Adonis Gr., 33
Popov, Oleg, 293
Popovici, Alecu, 310, 363
Popovici, Eugenia, 148, 166, 221, 289
Popovici, Gheorghe, 128, 453
Popovici, Giony, 386
Popovici, Ileana, 211, 219, 249, 288, 290, 321, 340
Popovici, Magda, 317
Popovici, Mircea, 471
Popovici, Silvia, 174, 186, 190, 216, 251, 258, 262, 269, 270, 271, 272, 284, 296
Popovici, Slavomir, 144, 145, 146, 274, 275, 369, 459
Popovici, Titus, 158, 180, 182, 187, 188, 209, 231, 232, 234, 235, 236, 251, 268, 285, 293, 294, 305, 306, 341, 348, 355, 360, 362, 390, 420, 421
Popp, Marius, 264
Poreba, Bogdan, 308
Porsenna, N., 101
Posmantir, Tudor, 23, 36, 41, 42, 43, 68, 86, 87, 128
Postelnicu, Cesonia, 354
Postelnicu, Ioana, 310, 317
Postelnicu, Sorin, 267
Poten, Louise, 53
Potra, Florian, 182, 270, 386, 458
Potra, Tudor, 470
Praida, Nicolae, 239, 264, 284, 317, 320, 337, 343, 350, 418
Preda, Gheorghe, 466, 470
Preda, Marin, 268, 291, 311, 317, 319, 320, 328, 329, 336
Preda, Stelian, 338
Predescu, Ileana, 319, 388
le Prince, Louis Aimé Augustin, 13
Prişcoveanu, Costin, 245
Procopie, Marina, 323, 337
Prodan, Lucian, 351
Profeta, Laurenţiu, 244, 245, 297
Profirescu, Lucian, 368, 375, 377
Promio, 15, 16
Psilander, Waldemar, 34, 45

Puceanu, Romica, 356
Pudovkin, Vsevolod, 77
Puicea, Virgil, 316, 388
Pupăză, Roland, 165
Puran, Aura, 107
Purdea, Gabriel, 338
Puric, Dan, 339, 384, 389, 397
Puşcariu, Mihai, 89
Puşcariu, Valeriu, 129, 130, 131
de Putti, Lya, 50, 51
Puzdreac, Ileana, 337

R

Raab-Guţul, Nataşa, 323, 382, 414, 432
Racoţi, Eugen, 467
Racoviceanu, Alexandru, 319, 417
Radof, Ştefan, 211, 245, 289, 290, 350, 422
Radovici, Constantin, 32, 34, 35, 64
Radovici, Sebastian, 243
Radovici, Victor, 341
Radu, Ioana, 354
Raimu, 100
Ramadan, Constantin, 150, 152
Rampling, Charlotte, 463
Rareş, Marieta, 158, 296, 350
Raţiu, Iuliu, 375
Rauţchi, Constantin, 257, 258, 340
Ray, Man, 454
Răcăciuni, Isaiia, 56, 82, 101
Răchiţeanu, Irina, 122, 150
Rădescu, Vlad, 235, 255, 294, 431, 432
Răducanu, Cornel Loren, 470
Răducanu, Johnny, 363
Răducanu, Titel, 336
Rădulea, Răzvan, 291
Rădulescu Cecilia, 165
Rădulescu, Constantin, 265
Rădulescu, Cornelia, 345
Rădulescu, Costel, 363
Rădulescu, Dem, 203, 241, 243, 246, 285, 289, 294, 295, 313, 314, 326, 342, 343, 354, 359, 360, 378, 424
Rădulescu, Ilie, 440
Rădulescu, Pascal, 164
Rădulescu, Paula, 244, 293, 318
Rădulescu, Răzvan, 357
Rădulescu, Valeria, 338, 417
Rădulescu-George, C., 36
Răduţă, Daniel, 329, 408
Răhăianu, Cătălina, 463
Rătescu, Gabriela, 353
Raţiu, Dan, 470, 471
Răţoi, Adrian, 342, 427
Răutu, Colea, 158, 186, 187, 188, 191, 198, 199, 204, 211, 231, 245, 285, 286, 288, 289, 340, 347, 348, 359, 363
Râlea, Marian, 267, 337, 355, 411, 413, 425
Râuleţ, C., 21, 70, 72
Rebengiuc, Victor, 187, 188, 190, 191, 212, 243, 248, 250, 251, 257, 263, 266, 314, 315, 316, 325, 329, 336, 341, 342, 352, 357, 386, 399, 431, 442, 445, 465
Rebreanu, Liviu, 32, 34, 35, 68, 69, 72, 105, 250, 251, 293, 323, 329, 397
Reder, Jean, 284
Reggiani, Serge, 420
Reinhardt, Max, 65, 73
Reininger, Joe, 100
Remarque, Erich Maria, 79
Renoir, Auguste, 267
Repan, Alexandru, 212, 235, 295, 296, 304, 313, 327, 328, 337, 347, 355, 356, 362, 364, 414, 450, 464
Resnais, Alain, 249
Reu, David, 146, 246, 274, 277, 303, 310, 340, 371, 456, 459
Revent, Cornel, 236, 255, 287, 296, 315, 331, 344, 350, 352, 386
Rey, Etienne, 62
Ribbentrop, 422
Ridley, Arnold, 111
Rich, Claude, 185
Ricşan, Gabriela, 293, 319, 347, 359
Rigadin, Prince, 45, 51
Ristea, Monica, 355
Riţiu, Ion, 323, 423
Rîbinschi, Mircea, 337, 422, 423, 441
Rîpeanu, Bujor T., 17, 18, 45, 46, 69, 86, 181, 456
Robu, Gheorghe, 297

Robu, Olimpia, 278
Rocşoreanu, Traian, 455
Rodin, Auguste, 454
Rogin, Virginia, 289, 322, 339
Roman, Andrei, 375
Roman, Mihai, 233
Roman, Nae, 295
Roman, Petre, 405
Roman, Ştefan Traian, 246, 253, 283, 297, 298, 342
Roman, Valter, 132
Roman, Vistrian, 193, 355, 358
Romanescu, Aristizza, 28
Romano, Emma, 82
Romano, Vasile, 34
Romanovski, Virginica, 269
Ronea, Willy, 158
Rosenfeld, Rudy, 366
Rosetti, Radu, 50
Rossini, G., 463
Roşca, Fernand Gabriel, 58
Roşca, Maria, 458
Rotar, Alexandru, 351
Rotaru, Cristian, 349
Rotaru, Eugen, 318
Rotaru, Maria, 238, 286, 341, 344, 382, 384, 417, 419
Rotaru, Vasile, 241, 245, 285, 326
Rousseau (Vameşul), 454
Roxin, Ion, 269, 339, 366
Rozorea, Liviu, 248, 267
Rubliov, Andrei, 342
Rucăreanu, Dumitru, 193, 203, 242, 355, 358, 360, 361
Rufus, Jacques, 465
Rusan, Romulus, 176, 352
Ruse, Corneliu, 20
Rusescu, Laurenţiu, 470
Russu, Corneliu, 20
Rusu, Marcela, 184
Rusu, Matei, 70
Rusu, Mircea, 421, 425, 466, 467
Rusu, Monica, 326
Rusu, Olga, 59

S

Sabău, Ioan, 239
Sadoul, Georges, 140, 151, 163
Sadova, Marietta, 59, 99, 151
Sadoveanu, Ion Marin, 49, 72, 110
Sadoveanu, Mihail, 42, 45, 71, 89, 311, 312, 317, 329, 385, 386
Sadoveanu, Profira, 151
Sadoveanu, Valeria, 151
Sahia, Alexandru, 176, 311, 314
Saizescu, Cătălin, 471
Saizescu, Geo, 200, 201, 202, 203, 204, 241, 242, 256, 293, 294, 296, 298, 306, 307, 309, 311, 313, 314, 341, 360, 361, 417, 418, 424
Salamanian, Anuşavan, 232, 244, 270, 287, 311, 323, 348, 383, 422, 423, 430, 431, 437, 463
Salgo, Geza, 61
Salvotti, Barbara, 53
Samoilă, Nicolae, 336
Sanda, Dominique, 420
Sandor, Mihaly, 416
Sandu, Mihai Gruia, 354
Sanson, Raoul, 13
Santa, Neli, 28
Sarkady, L., 79, 80
Sartre, Jean-Paul, 445
Saru, Nella, 63
Saru, Teodor, 64
Sasu, Constantin, 290
Sasu, Eduard, 171, 281
Satie, Erik, 454
Sava, Costache, 261
Sava, Ion, 108, 121
Sava, Octavian, 310, 364, 423, 458
Sava, Valerian, 341
Savu, Arina, 336
Săceanu, Florin, 368
Sălcudeanu, Petre, 188, 254, 255, 264, 265, 293, 294, 297, 305, 307, 351, 357, 359, 424, 428, 448
Săndulescu, Jean, 264, 296
Săndulescu, Val, 199
Săndulescu, Valeriu, 212
Săpătoru, Maria, 372
Săraru, Dinu, 261, 295, 309, 312, 317

Săsăran, Ion, 317
Săucan, Mircea, 143, 177, 216, 217, 218, 219, 228, 277, 385
Săuleac, Maria, 471
Săvulescu, Nae, 52
Sârbu, Adrian, 367, 368, 373, 387, 401, 416, 460, 470
Sârbu, Gabriel, 351
Sârbu, Janine, 423
Sârbu, Laurenţiu, 170, 171, 281, 375, 379, 459, 460
Sârbu, Oana, 347, 364, 365
Sârbul, Ion, 99
Sârbuţ, I., 61
Sârbuşcă, Mihai, 471
Sbrenţea, Paul, 56
Scânteie, V., 70
Schäffer, Emmerich, 249, 287
Schaschek, Ludovic, 67
Schumacher, Ovidiu, 211, 237, 264, 284, 316, 317, 342
Schwarzenegger, Arnold, 440
Schwedler, Leo, 59, 68
Schweighofer, Paulina, 67
Scola, Ettore, 411
Scott-Thomas, Kristin, 444
Scripcaru, Cornel, 425, 426, 444
Sebastian, Mihail, 253, 388, 412
Sebök, Maria Clara, 231, 232, 242
Secăreanu, Nicolae, 209, 216
Seceleanu, Dumitru, 473
Seciu, Valeria, 212, 256, 261, 266, 286, 294, 295, 318, 323, 331, 334, 336, 355
Segal, Doru, 145, 274, 350, 370, 373, 456, 460
Segal, Marga, 262
Segal, Paula, 373, 460
Seleş, Maria, 330, 350
Seltea, Costel, 368
Senatore, Paola, 290
Sennett, Mack, 58
Sereda, Elena, 254
Sergava, Katya, 103
Sergovici, Viorel, 420, 467
Sergovici jr., Viorel, 420
Sever, Septimiu, 151
Sibianu, George, 169, 170, 281, 377, 379, 459, 460
Siegfried, Siegmund, 293, 363
Sigartău, Anca, 339, 354
Sigetti, Dolly A., 50
Sileanu, Ştefan, 257, 267, 284, 295, 323, 333, 341, 355, 356, 359, 363, 366, 411, 417, 432, 434, 449
Sillo, D., 23
Silvestru, Brânduşa Zaiţa, 357, 378
Silvestru, Valentin, 116, 156, 176, 245, 289, 327, 465
Similea, Angela, 318, 354
Siminie, Ion, 348, 366, 422
Simion, Eugen, 329, 434
Simion, Silvia, 212
Simionescu, Constantin, 245, 287, 383, 386, 387
Simionescu, Florea, 34
Simionescu, Petre, 320
Simionov, Alexandru, 130, 453
Simon, Dana Felicia, 344
Sinka, Károly, 317
Sion, Clemansa Gita, 375, 377
Sireteanu, Dorin, 56
Sireteanu, Nicolae, 152, 212
Sireteanu, Ruxandra, 420, 421
Sirin, Petre, 277
Sitaru, Valeria, 315, 316, 319, 345, 347,
Sîrbu, Alexandru, 142, 143, 274, 277, 372, 385, 456, 460
Sîrbu, Eva, 142, 145, 249, 274, 275, 278, 286, 290, 291, 295, 297, 310, 344, 345, 357
Skladanowsky, Emil, 13
Skladanowsky, Max, 13
Slavici, Ioan, 156, 158, 159, 246, 249, 250, 251, 324, 325, 397
Slobozeanu, Valeriu, 372, 457
Smărăndescu, Basarab, 323
Smărăndescu, Bogdan, 339, 381, 387, 388, 419
Sologne, Madeleine, 104
Solomon, Alexandru, 421, 425, 461, 466, 470
Solomon, Dumitru, 289, 297, 310, 321
Solomon, Georgeta, 344, 423, 428, 430
Solomon-Callimachi, Dida, 112

Somogyi, Ştefan, 471
Sonia, Emilia, 360
Soradi, Felicia Călina, 471
Soradi, Loredana Călina, 419
Sorbul, Mihail, 26, 33, 34, 35, 36, 45
Soreanu, Nicolae, 27, 28, 51
Sorescu, Aurelia, 150, 151
Sorescu, Marin, 275, 295, 380
Spahiu, Gabriel, 471
Spakow, Moţi, 81
Spătaru, Alexandru, 401, 470
Spătaru, Mihai, 337
Spielberg, Steven, 417
Spiess, Ludovic, 277
Stahl, Henri, 85, 86
Stalin, I.V., 421, 446
Stan, Cerasela, 408
Stan, Emil, 465
Stan, Mihai, 244, 303, 311, 339, 366
Stan, Nicu, 244, 263, 266, 297, 307, 310, 311, 318, 328, 331, 346, 363
Stana, Dorin, 471
Stana Ionescu, Ileana, 214, 242, 243, 254, 289, 290, 294, 314, 326, 341, 344, 360, 361, 365, 414, 419, 424
Stanciu, Ion, 470
Stanciu, Marian, 244, 253, 333, 337, 339, 348, 352, 359, 366, 381, 433, 435
Stancu, Alioşa, 437
Stancu, Natalia, 436
Stancu, Stelian, 289, 348, 351
Stancu, Zaharia, 284, 316
Stanoevici, Bogdan, 333, 335, 339, 342, 350, 366
Stase Mureşan, Larisa, 325
Stativă, Stelian, 337, 434
Stavru, Tudor, 410
Stăncescu, C., 59
Stănculescu, Călin, 107, 362
Stănculescu, Dan, 362
Stănculescu, Doru, 289
Stănculescu, Silviu, 192, 193, 212, 254, 255, 288, 289, 294, 296, 317, 341, 348, 358, 383, 390, 423, 426
Stănculescu, Sorina, 264, 294
Stănculescu, Victor Atanase, 423
Stănescu, Bebe, 34
Stănescu, Carmen, 191, 201, 285, 289, 296
Stănescu, Claudia, 325, 354
Stănescu, Constantin, 343
Stănescu, Doina, 243
Stănescu, Lilly, 58
Stănescu, Lucian, 81, 83
Stănescu, Marius, 427, 430, 435, 448, 462
Stănescu, Mădălina, 322
Stănescu, Nichita, 282, 316, 351, 369, 376
Stănescu, Papa, 34
Stănescu, Traian, 290, 303, 314, 319, 339, 364, 366
Stendhal (Henri Beyle), 463
Sterian, Alexandru, 470
Sterian, Mărioara, 296, 344, 345, 361
Sterian, Paul, 85
Sterian, Vali, 425
Stern, Steven H., 243
Sternberg, Josef von, 350
Stescu, Elena, 254
Sticlaru, Sandu, 158, 177, 186, 190, 199, 212, 253
Stihi, Valeriu, 471
Stiopul, Savel, 143, 173, 178, 202, 213, 215, 242, 277, 278, 283, 285, 286, 287, 293, 298, 363, 372, 426
Stocker, Werner, 420
Stoenescu, Radu, 382
Stoenescu, Virgil, 114, 122
Stoian, Mihai, 285, 310, 312, 351, 352
Stoian, Mircea, 319, 354, 355
Stoian, Ştefan, 353
Stoianescu, Iuliana, 305
Stoianov, Panait, 82
Stoica, Dan, 223, 265, 291, 332, 336
Stoica, Ion, 132, 453
Stoica, Maria, 20
Stoiciu, Constantin, 212, 213, 248, 253, 258, 286
Storin, Gh., 32, 33, 50, 64, 110, 112, 296
Strâmbeanu, Julieta, 359
Strode, Woody, 290
Stroe şi Vasilache, 95, 96, 97, 354
Stroheim, Erich von, 70, 267
Strujac, Carmen Maria, 235, 263, 342

Struțeanu, Alexandru, 156, 158, 294, 310, 363
Stukas, Watzlav, 165
Sturdza, Petre, 50
Sturdza-Bulandra, Lucia, 26, 108
Stürmer, Helmut, 248, 250
Suchianu, D.I., 49, 66, 69, 72, 90, 91, 98, 122, 158, 167, 214, 241
Suian, Pavel, 360
Sullivan, Pat, 45
Suru, Bogdan, 250
Süto András, 310, 359
Swift, Jonathan, 329
Szantayi, Eva, 434
Szekler, Ervin, 277, 372, 460
Széles, Ana, 189, 203, 218, 182, 289, 294
Szélyes, Alexandru, 356
Szendrey, Mihaly, 37, 38
Szigligeti, Ede, 37
Szilagy-Dumitrescu, Enikö, 287, 332, 341, 350, 358, 363
Szilágyi, Zoltan, 282, 376, 377
Szönyi, Anca, 296, 347
Szönyi, Julieta, 237, 287, 322, 341, 354, 363

Ş

Şahighian, Ion, 51, 52, 53, 63, 67, 98, 99, 100, 101, 102, 126
Şahighian, Lia, 269
Şchiopu, Adriana, 326, 351, 421, 441
Şchiopu, Nicolae, 251, 267, 321, 322, 343, 349, 399
Şeptilici, Mircea, 113, 118, 122, 186, 242, 285, 291, 341
Şerban, Andriana, 80
Şerban, Radu, 241, 242, 284, 289
Şerban, Victoria, 351
Şerban, Zizi, 154
Şerbănescu, Gheorghe, 62
Şerbănescu, Horia, 207
Şerbănescu, Marilena, 248
Şerbănescu, N.N., 56, 66, 83, 79, 99
Şerbescu, Dinu, 368, 375, 376, 460
Şiclovan, Dana, 264
Şimonca, Gheorghe, 350
Şiperco, Alexandru, 290
Şirli, Vasile, 320, 331, 335, 345
Şofrag, George, 255, 296
Şofron, Cosmin, 331, 359, 360
Şofron, Cristian, 363
Şofron, Cristina, 232
Şopterean, Marius Dumitru, 466, 470
Şova, Coman, 296
Şovu, Gheorghe, 310, 364, 417
Ştefan, Nagy, 111
Ştefan, Sandu, 460
Ştefănescu, Adrian, 295
Ştefănescu, Al., 80
Ştefănescu, Alex, 467
Ştefănescu, Aristide, 79
Ştefănescu, Cristian, 361
Ştefănescu, Eusebiu, 271, 296, 339, 341, 344, 348, 350, 361, 384, 419, 423
Ştefănescu, George, 57, 81
Ştefănescu, Horia, 170, 171
Ştefănescu, Ion Traian, 324, 326, 360, 440
Ştefănescu, Lucia, 296
Ştefănescu, Lucian, 17
Ştefănescu, Nicolae, 248
Ştefănescu, Oana, 340, 409
Ştefănescu-Brăila, Lucian, 57
Ştefănică, Dan, 243, 339, 387, 389, 390, 421, 425
Ştirbu, Guţă, 245, 246, 294
Ştiucă, Gheorghe, 372, 457
Ştrengaru, Victor, 250, 263, 345, 347
Şurubaru, Mihai, 368, 375
Şuteu, Anton, 423, 431, 443, 463

T

Talianu, Ion, 148, 206
Talpă-Lată, 36
Tamaş, Doina, 353, 356
Tampa, Natalia, 453
Tanasaiu, Eugen, 214
Tanasievici, Petre, 251, 320, 349, 350
Tancovici-Gasmin, M., 36
Tapalagă, Rodica, 191, 205, 250, 251, 252, 266, 295, 318, 331, 357, 378

Tapalagă. Ştefan, 204, 212, 258, 326, 342, 366
Tarantino. Quentin, 462
Tarco. Ladislau, 256
Tarko. Gabór, 293
Tarko. Gabriel, 341
Tarkovski, Andrei, 267, 469
Tarnavschi, Geta Doina, 297
Tarr, Laszlo, 356
Tastaman, Vasilica, 178, 191, 193, 204, 206, 241, 242, 243, 244, 246, 285, 294, 314, 342, 396
Tatos, Alexandru, 250, 252, 261, 262, 263, 266, 268, 283, 306, 307, 310, 311, 325, 352, 353, 386, 396, 397, 437, 440
Tatos, Liana, 325, 440
Tatulici, Mihai, 458
Tauf, Anton, 254, 362
Taugner jr., Norbert, 377
Tănase, Carmen, 414, 419, 421
Tănase, Constantin, 51, 93, 94, 95, 201
Tănase, Dinu, 227, 228, 241, 253, 254, 256, 263, 264, 266, 268, 283, 284, 309, 310, 345, 346, 420, 430
Tănase, Florin, 302, 384
Tănase, Maria, 102
Tănase, Virginia, 94
Tănăsache, Ilie, 310, 348
Tănescu, Traian, 199
Tărchilă, Dan, 295
Tăuşan, Grigore, 28, 29
Tăutu, Cornelia, 246, 257, 296, 329, 347, 350, 363, 408
Tăutu, Mihai, 425
Tăutu, Mihnea, 337
Teaşcă, Titi, 285
Teianu, Ionuţ, 470
Teică, Aristide, 250, 255, 261, 359
Telea, Mihaela, 389
Temişan, Aurelian, 424
Teodorescu, Adriana, 430
Teodorescu, Mary, 125
Teodorescu, Ovid, 123
Teodoroiu, Ecaterina, 422
Teodoru, Nicolae, 158
Teodosiu, Cornelia, 114
Teodosiu, Valentin, 294, 319, 322, 361, 396, 423, 441, 449, 462
Téray, Ferenc, 38
Terner, Zoltan, 19, 143
Theodorescu, Alexandru Oreste, 471
Theodorescu, C.Th., 22, 23, 31, 70
Theodorescu, Cicerone, 79
Theodorescu, George, 52, 56, 57
Theodorescu, Marin, 440
Theodorescu, Răzvan, 405
Tiberiu, Anatol, 313
Tiebeault, Madeleine, 441
Timaru, Viorel, 470
Timbus, Liviu, 310, 343
Timică, George, 59, 100, 107
Timuş, Ion, 57, 59, 60, 63, 67, 97
Timuş, V., 79, 105, 110, 112
Tincu, Giulio, 24, 291
Titel, Sorin, 264
Titieni, Adrian, 337, 339, 352, 396, 397, 425, 449, 466
Toader, Virgil, 368
Tobias, Gheorghe, 185
Todan, Gheorghe Viorel, 245
Todea, Cornel, 297, 309, 310, 396
Toia, Mircea, 171, 368, 375, 377, 460
Tolbuhin, 422
Tolu, Mihai, 103, 219
Toma, Atanasie, 297
Toma, Nicolae, 325
Toma, Otilia, 417
Toma, Sanda, 198, 243, 266, 345, 365, 419, 465
Toma, Svetlana, 473
Tomazoglu, Nicolae, 182
Tomescu, Daniel, 344, 345, 347
Tomescu, Florina, 345
Tomescu, Liliana, 166, 235
Tomescu, Marioara, 63
Tomescu, Nae, 52, 59
Tomina, 293, 350
Tomoroveanu, Ilinca, 190, 191, 193, 203, 204, 437
Tomozei, Gheorghe, 145, 203
Toneanu, Vasile, 27, 28
Török, Andrei, 341
Toth, Emil, 25
Trancă, Dumitru, 388

Trandafir, Mioara, 325, 338
Tricolici, Chiril, 311, 359
Trocan, Carmen, 339, 382, 397, 414, 421
Troncotă, Cristian, 453
Truffaut, François, 265, 353
Truică, Ion, 170, 282, 375, 379, 387, 459, 460, 461
Truică, Mihai, 328
Tuca, Adrian, 264
Tudor, Corneliu Vadim, 422
Tudor, Ionel, 364
Tudor, Liliana, 292, 293, 303
Tudor, Marin, 415
Tudor, Ruxandra, 419
Tudorache, Olga, 177, 211, 231, 245, 252, 295, 319, 331, 383, 414, 435, 437, 444
Tudoran, Dorin, 440
Tudoran, Radu, 363, 384
Tudose, Sergiu, 386
Turcu, Gheorghe, 290, 350
Tuţuleasa, Pantelie, 458
Twain, Mark, 38
Tzara, Tristan, 454

Ţ

Ţancovici-Cosmin, Mihail, 102
Ţapu, Victor, 286
Ţăranu, Cornel, 262, 266, 317, 325
Ţăranu, Nicolae, 449
Ţăranu, Sanda, 207
Ţeicu, Marius, 318, 345, 354
Ţeţ, Emanuel, 377
Ţic, Nicolae, 208, 254, 309, 333, 336, 341, 358, 459
Ţicău, Liliana, 317
Ţiriac, Ion, 273
Ţolaş, Florin, 334, 381
Ţurcaşiu, Anca, 423
Ţuţea, Petre, 404, 438

U

Ularu, Nicolae, 305, 427
Ulici, Laurenţiu, 472
Ulmeni, Ion, 186
Ungureanu, Eugen, 363
Ungureanu, Ion, 473
Untaru, Bogdan, 365
Ureche, Marian, 453
Uricariu, Eugen, 425, 296
Uritescu, Bogdan, 409
Uritescu, Valentin, 317, 322, 324, 334, 337, 345, 348, 351, 355, 356, 359, 361, 381, 389, 408, 411, 414, 437, 440, 441
Urmuz, 459
Urmuzescu, Paul, 245
Urs, Nicolae, 317, 342, 382
Ursache, Marcela, 388
Ursu, Melania, 262, 271, 325, 339, 341
Ursu, Nicolae, 423
Ursu, Timotei, 183, 252, 253, 254, 259, 283, 312, 411
Urşianu, Malvina, 213, 215, 216, 255, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 283, 291, 305, 308, 343, 344, 419, 420, 466

V

Vadász, Zoltan, 289, 295, 313, 322, 363
Vaeni, Constantin, 186, 234, 252, 257, 258, 272, 273, 278, 283, 286, 309, 310, 311, 319, 342, 363, 367, 372, 396, 415
Vago, Cătălin, 359, 381
Vaida, Radu, 297, 339, 349
Vajda, Andrezj, 267
Valentin, Ilie, 459
Valentineanu, Valentin, 66
Valentino, Rudolf, 51
Vanhyl, Felix, 37
Varga, Dorin, 207, 214, 319
Vartolomei, Luminiţa, 389
Varzopol, Vera, 291
Vaschide, Nicolae, 20
Vasile, Cosma, 209
Vasilescu, Adrian, 380
Vasilescu, Cristian, 382
Vasilescu, Didi, 165

Vasilescu, Eftimie, 42, 44, 47, 48, 53, 54, 55, 68, 127
Vasilescu, Ion, 354
Vasilescu, Olteea, 60, 62, 102, 103, 104, 115, 154, 368, 369
Vasilescu, Petrică, 235
Vasilescu, Răzvan, 297, 333, 349, 357, 425, 433, 442, 444, 445, 464, 465
Vasilescu, Tora, 259, 260, 263, 290, 296, 302, 319, 320, 327, 339, 343, 347, 350, 360, 361, 399, 410, 411
Vasiliu, Falti, 114
Vasiliu, Florin, 206
Vasiliu, Natalia, 31
Vasiliu, Silly, 81
Vasiliu, Constantin Z., 133
Vasiliu-Birlic, Grigore, 97, 98, 114, 151, 152, 166, 185, 191, 201, 207, 296, 360
Vavrova, Dana, 420
Văcărescu, Iancu, 14
Văcărescu, Mişu, 14
Vărăşteanu, Olimp, 168, 173, 282, 375, 377, 379, 460
Vătămănescu, Luminiţa, 317
Vâlcianov, Liliana, 470
Vâlcov, Dragomir, 264
Vâlcu, Adrian, 351, 365
Vâlcu, Andrei, 422
Vâlcu, Ion, 317, 341, 349, 353, 356,
Vâlcu, Teofil, 266, 295, 296, 326, 328
Vântu, Victor, 145
Vecera-Ionescu, Maria (Mitzi), 33, 34, 50
Vedrey, Ferenc, 38
Veidt, Conrad, 51
Velescu, Şerban, 385
Velez, Lupe, 73
Velniciuc, Ştefan, 251, 255, 257, 294, 296, 339, 342, 351, 382, 411
Veniamin, Petrică, 314, 386, 387
Ventura, Maria, 46
Verea, Lisette, 112
Verlaine, Paul, 249
Verne, Jules, 312, 317, 411
Veroiu, Mircea, 227, 228, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 261, 283, 288, 290, 296, 310, 311, 313, 320, 322, 323, 324, 332, 340, 346, 348, 349, 351, 352, 413, 426, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 466, 470
Veştea, Ionel, 94, 128
Vianu, Tudor, 69, 71, 72
Vicoveanca, Sofia, 261, 264, 317
Vieru, Anatol, 189, 270, 291, 319, 331
Villon, François, 383
Vincenz, Iulia, 350
Vinea, Ion, 72
Vintilă, Petru, 246, 259, 312
Visarion, Alexa, 253, 265, 266, 283, 310, 311, 314, 315, 316, 320, 418, 430
Vissarion, I.C., 53
Visu, Gheorghe, 258, 266, 285, 297, 316, 341, 349, 354, 363, 389, 409, 412, 450
Visu, Ion, 227, 278, 371
Vişa, Iulian, 243, 296
Vişan, Dorel, 251, 252, 263, 265, 289, 296, 297, 303, 313, 315, 325, 329, 330, 332, 338, 350, 356, 357, 397, 408, 414, 422, 425, 441, 442, 445, 448
Vişoiu, Mihai, 310, 354
Vitanidis, Dimitrie, 470
Vitanidis, Gheorghe, 183, 216, 235, 283, 288, 294, 295, 298, 309, 317, 363, 364
Vitcu, Dionisie, 263, 264, 266, 326, 339
Vitoux, Frédéric, 463
Vivaldi, Antonio, 293, 370, 430
Vîşinski, 422
Vladimirescu, Tudor, 44
Vlady, Marina, 185
Vlaicu, Aurel, 23
Vlădescu, Daniela, 317
Vodă, Bogdan, 411
Vodă, Clara, 441
Vodă, Eugenia, 342, 350, 424
Voicilă, Valentin, 345, 350, 390, 447
Voicu, Gheorghe, 264
Voicu, Jorj, 167, 191, 246, 318, 335, 343, 354, 383, 399
Voiculescu, Elefterie, 331, 401, 456, 459
Voiculescu, Marioara, 31, 32, 33, 34, 35, 46
Voiculescu, Mirela, 322
Voiculescu, Vasile, 52, 449
Voiculescu-Pepino, Vali, 361, 420

Voievozeanu, Constantin, 311
Voitinovici, Al., 422
Volbea, Zaharia, 260, 261, 264, 303
Volontir, Mihai, 473
Voluntaru, Maria, 148, 241
Vrabie, Lazăr, 181, 191, 204, 244, 249
Vraca, George, 52, 53, 66, 102, 110, 150, 208
Vulcănescu, Mircea, 452
Vulpe, Cornel, 314, 366
Vulpescu, Ioana, 471
Vulpescu, Jean, 56
Vulpescu, N., 99
Vulpescu, Romulus, 214, 383

W

Wagner, Reinhardt, 463
Walser, Anton, 65
Wauwrina, Maria, 98, 100, 327
Weir, Peter, 243
Wese, Kurt, 88
Wheatley, David, 243
Whitman, Stuart, 290
Wilde, Oscar, 283.
Williamson, K., 50
Windhab, Wilhelm, 336, 335
Winter, Nick, 31

Y

Yarka, Arabella, 66

Z

Zaharescu, Crina, 416
Zaharescu, Radu, 207
Zaharia, Doina, 420
Zaharia, Dorin Liviu, 247, 248, 249, 293, 320, 322, 332, 333
Zaharia, Isabela, 342
Zaharia, Romulus, 312
Zahiu, Mircea, 459
Zaiţeva, Elena, 383
Zamfir, Gheorghe, 270, 294, 343
Zamfirescu, Dan, 365
Zamfirescu, Duiliu, 250, 251
Zamfirescu, Elisabeta, 455
Zamfirescu, Florin, 250, 251, 258, 262, 264, 266, 315, 316, 325, 329, 330, 339, 347, 355, 359, 367, 381, 399, 411, 419, 441, 462
Zamfirescu, G.M., 72, 107, 457
Zamfirescu, Gheorghe, 82
Zamfirescu, Radu, 452, 453, 455
Zamfirescu, Raluca, 267, 327
Zanc, Grigore, 303, 310, 340
Zarifopol, Paul, 72
Zavattini, Cesare, 411
Zărnescu, Constantin, 303
Zecheru, Carmen, 360
Zigotto, 61
Zimniceanu, Ecaterina, 27, 28
Zincă, Andrei, 336
Zissu, Olga, 372
Zlotescu, Ioana, 205
Zorlescu, Camelia, 320, 357, 421, 441, 462

Redactor: DANIEL CRISTEA-ENACHE
Tehnoredactor: CORNEL CRISTESCU
Bun de tipar: 2000 Apărut: 2000
Coli de tipar:

Tehnoredactare computerizată:
LILIANA KIPPER, DANIELA NIȚU

Tiparul executat la Tipografia Arc 2000
Telefon 211 86 17; 312 40 18
Mobil 092 257996; 092 257997